قراءآت فى علم الجمال
حول
(الاستطيقا النظرية والتطبيقية)

Reading of Aesthetics
(Theoretical & Applied)

علم جمال الموسيقى



دكتور
محمد عزيز نظمي سالم

P.t.4 الجزء الرابع Con. Ency. of Ae

قراءآت فى علم الجمال

حـــول

(الاستطيقا النظرية والتطبيقية)

Reading of Aesthetics

(Theoretical & Applied)

علم جمال الموسيقى

دكتــور

محمد عزيز نظمي سالم

P.t.4 الجزء الرابع Con. Ency. of Aesthetics

١٩٩٦

بسم الله الرحمن الرحيم

قال الحق سبحانه وتعالى:

﴿ إنَّ إلَٰهَكُمْ لواحِد (٤) ربُّ السَّمٰوات والأرض وما بينَهُما وربُّ المشارقِ (٥) إنَّا زينَّا السَّماءَ الدُّنيا بزِينةٍ الكواكب (٦)﴾

(سورة الصافات: آيات ٤، ٥، ٦ مكية)

شكر وتقـــدير

أسجـد لله سبـحانه وتعـالى شـاكـراً إياه وكذا أساتذتي الأجلاءَ الأفـاضل بكل تقـدير، وأخص كذلك مؤسـسة شباب الجامعة بالإسكندرية لتعاونها طوال ربع قرن ؛

المؤلف

إهـــداء

إلى مصر الحضارة والتاريخ والفن والإبداع والعطاء والبطولة والمعرفة... إلى مصر المكرمة المحروسة التى وهبها الله من الخيرات والنيل الكثير... إلى مصر الماضى والحاضر والمستقبل، عبقرية الزمان والمكان والإنسان... إلى مصر القيم والدين والأخلاق والعلم والحرية والسلام... أهدى إليها حباً وعرفاناً بعض إبداعى الجمالى تواصلا لأجيال رواد التنوير، .. وحملة مشعل الحضارة والفكر والثقافة والفن والأدب بعد رحلة العمر القصيرة والمعاناة طوال سنوات الدرس والمرض والصراع من أجل إرساء قيم الحق والخير والجمال فى الحياة والخلود، و البعث.

الإسكندرية ١٩٩٥ م.

المؤلف

دكتور محمد عزيز نظمى سالم يوسف

تصـــــــدير

تعرفت على ملامح هذا النوع من الاهتمام الدراسى فى مجال فلسفة الفن وممارساته منذ أربعين عاماً ووجدت الطريق بعد ذلك بفضل رواد أوائل فى هذا المجال سواء فى الأدب وأجناسه أو الفن وأشكاله وتزودت من خلال دراستى الجامعية بكليتى الآداب والفنون بمعرفة مكتسبة وخبرة ومنهج وكان التنظير الفلسفى بالإضافة إلى الممارسة الإبداعية والتذوقية متصلاً طوال السنوات وتبين لى بعدما أضاء الطريق أمامى أساتذة أجلاء بمصرنا وغيرهم ممن تراسلت معهم بالخارج.

وخطوت بعد سنوات التحصيل مجال الدرس والتعليم فكان الطريق ولايزال تكتنفه المشقة والمعاناة، لكن الإيمان يصنع المعجزات فعلى الرغم من شراسة المرض والصراع معه وجدت الخلاص فى العمل والدرس وكانت الدراسات الاستطيقية بمثابة شفاء النفس فآثرت فى السنوات الباقية أن أعطى بعضاً من المعرفة ومحاولة للتأمل فى علم الجمال سواء كان ذلك فى الاستطيقا النظرية أو التطبيقية وبذلت جهداً بين جامعات الزقازيق وحلوان والمنيا وعين شمس وطنطا والإسكندرية وقناة السويس وأكاديمية الفنون الكثير. من أجل التعريف بهذا اللون من المعرفة المتواضعة متعواناً فى ذلك ومسترشداً بأساتذتى الكبار وبزملائى المجتهدين وبأبنائى وتلاميذى الواعدين.

وتأتى هذه الصفحات من خلال طبعة الكتاب تحتوى على موضوعات جادة وجديدة... مؤكدة أهمية هذا اللون من الدراسات الجمالية ومحاولة التفسير لإشكالياتها التى تتصل بالجمال والقيم والإبداع والتذوق والتقدير وارتباط الفن بالإنسان والمجتمع والواقع والبيئة والدين والحضارة.

وكاتب هذه السطور يزعم فيما يرى وقد يختلف فى المقول
الرأى الآخر إلا أن الخلاف فى الرأى لا يفسد للود قضية، فالـ
محاولة التعرف والاقتراب من اليقين والحقيقة.

وليس أدل من الخلاف الذى قام بين «أتنين سورينو ouriau
«شارل لالو Ch. Lalo» حول الخلاف فى الرأى بالنسبة لموضو
بين النظرية والتطبيق. فالرأى الأول يزعم أن موضوع الاستطيقا هـ
الفنى كما ضمن ذلك سوريو رأيه فى كتابه l' esthethique
(1929) بينما يزعم La Loبأنها تعنى بأصول النظرية الجمالية وال
الجمالية أساساً.

وكأى علم معرفى يقبل وجهات النظر والتفسيرات المختلفـ
على دراسات وأبحاث نظرية وتطبيقية ومحاولات تنظيرية مسـ
للدارس وللاستطيقا مزيداً من الثراء والقيمة المنهجية وأكاد أزعم
ألوان المعرفة والممارسة التطبيقية تقترب من مجال الاستطيقا
بإشكالياتها الأساسية كالإبداع الفنى والتذوق والحكم والنقد فثـ
من جانب علماء النفس أو علماء الاجتماع أو علماء الأنثروبولو
البلاغة والنقد للاقتراب من الاستطيقا.

ومنذ مخاولة بومجارتن صاحب مصطلح الاستطيقا (١٤ ٧
الذى أشار إليه فى مؤلفه بنفس المصطلح عام ١٧٥٠م ثم عام ٨ ـ
القرن التاسع عشر.

تبذل الجهود العلمية المتخصصة فى الجامعات بالخارج وبشـ
نحو إرساء قواعد هذا العلم والمعرفة التى ترقى بمستوى البحث
هـ

مجالات الفنون والآداب جميعاً إضافة للثقافة وللحضارة للمجتمع الإنسانى.

ويشتمل هذا الكتاب على الموضوعات والأبحاث الآتية: التى استمر إعدادها على الوجه المبين:

أولا : الفن بين الدين والأخلاق ١٩٩٢م

ثانياً : القيمة الجمالية والالتزام ١٩٩٢م

ثالثاً : الجمالية وتطور الفن ١٩٩٢م

رابعاً : جماليات مستقبلية (نحو علم جمال موسيقى) ١٩٩٣م

خامساً : نظريات الإبداع الفنى. ١٩٩٣م

سادساً : الفن والبيئة والمجتمع. ١٩٩٣م

سابعاً : دور الفن فى التغير الثقافى. ١٩٩٤م

ثامناً : المدخل إلى علم الجمال ١٩٩٤م

تاسعاً : (النظرية الجمالية عند افلاطون وأهم المراجع والمصادر فى الاستطيقا) ١٩٩٤م

عاشراً : مصطلحات جمالية ونقدية. ١٩٩٥م

ومجموع هذه الموضوعات بمثابة موسوعة مختصرة للاستطيقا (علم الجمال) فى مجاليها النظرى والتطبيقى).

ونردف الدراسة بثبت بأهم المصادر والمراجع العربية والأجنبية. ولعل القارئ يجد الفائدة المرجوه.

والله ولى التوفيق،،،

المؤلف

دكتور. محمد عزيز نظمى سالم يوسف

مايو ١٩٩٥م



جمالـــــيات مســــــتقبلية

(نحو علم جمال موسيقى)

الجزء الرابع

١٩٩٣

نحو علم جمال موسيقى

الاستطيقا والإبداع الموسيقى

إن الاستطيقا الخالصة هى المصدر الذى يمكن أن تولد منه موسيقى حية أو استطيقا ينبغى أن تقود الإبداع الموسيقى عند كبار الموسيقيين المحدثين أبحاثاً فى التأليف الموسيقى. ولكن هانك فكرة شائعة البطلان أن هاك تنافراً سيكولوچيا بين النظرية الاستطيقية والفعل الخالق L'act createur ولكن الواقع أن النظرية الاستطيقية بدلا من أن تعوق الفعل الخلاق تستطيع على العكس من ذلك أن ترقى به إلى أعلى مستوياته بأن تتيح له الوعى بذاته.

ونحن نعترف بأن خلق القيم الأصيلة يولد من أعماق اللاشعور وكأنه يخرج على غير إرادة الفنان نفسه.

ولكن، إذا كان من الحق أن الاستطيقا موجودة فى كل زمان، عند منبع الأعمال العظيمة، أليس معنى ذلك أنها يمكن أن تلحق بماهية الفعل الخلاق المحتجبة ؟

نستطيع أن نميز بصورة عامة بين نمطين من المؤلفين الموسيقيين : هؤلاء الذين يبدعون وهم خاضعين لسلطان الاعتبارات الشكلية وأولئك الذين يخضعون لحاجاتهم إلى التعبير، ولذلك يمكن تحديد الإبداع نفسياً أو شكلياً. ومع ذلك فإن الموسيقى الذى ينتمى إلى النمط النفسى يهتم بضرورات الشكل شأنه فى ذلك شأن الموسيقى الذى ينتمى إلى النمط الشكلى. فالتعبير يمتلك شكله، كما يمتلك الشكل تعبيره. وكما أن الموسيقى النابعة من الاعتبارات الشكلية يمكن أن تكون حية كالموسيقى التى تنتمى إلى النمط النفسى فكذلك تمتلك هذه الموسيقى الأخيرة الاستطيقا الخاصة بها والتى تسمح للتجربة

الحية الخالصة بأ تصل إلى عالم الأشكال الموسيقية ولهذا نستطيع أن نقول أنه فى الإبداع المنتمى إلى النمط النفسى لا قيمة للتجربة الخالصة إن لم تتحول إلى منبع للقيم الموسيقية الحقة.

وقد ذهب البعض إلى أن الأشكال الموسيقية لا يمكن أن تتجدد إلا بتأثير الضرورات التى يفرضها التعبير.

و«ليست Liszt» يؤكد سأن المؤلف الموسيقى المتدرج تحت النمط الموسيقى المحض، والذى يعنى عناية خاصة بالتركيب الشكلى للمادة اللحنية، هذا المؤلف لا يملك القدرة على أن يضيف للموسيقى أشكالا جديدة، أو على أن ينفخ فيها قوى جديدة، فما من ضرورة روحية ترغمه إلى وصف الشكل وتطويعه هم أولئك الذين لا يستخدمونه إلا كوسيلة للتعبير، وإنما وصفه لغة تتشكل وفقًا لمقتضيات الأفار التى يراد التعبير عنها أما الشكليون فعلى العكس من ذلك لا يستطيعون أن يفعلوا شيئًا فالموسيقى الحية الجديدة تتولد من إلهام موسيقى وشكلى صرف.

فإن الفنان الخالق لا يحاول فى الواقع تحقيق هذا التعبير أو ذاك إلا فى اللحظة التى أصبح فيها التفكير اللحنى الذى يترجم عن مشاعره ممكنًا وبذلك يستطيع التفكير أن يحتل مكانه فى التطور التاريخى والمنطقى للفكر الموسيقى. ونستطيع أن نقول أن قيمة كل مؤلف عظيم تكمن فى قيامه باكتشافه فى عالم الإحساسات اللحنية. اكتشاف يرتبط بإبداعه لشكل أصيل تتجسد فيه هذه الإحساسات الجديدة. وعلى هذا النحو نستطيع أن نقوم بتعريف كل موسيقى بواسطة صيغة هارمونية Formele Harmonique وكأنها تلخيص لفكرة، وثمة استطيقا خاصة للفكر اللحنى تنتظم وفقًا لها مؤلفات كل

موسيقى عظيم، سواء اعترف بذلك أم لم يعترف. وسواء أكان فعل الإبداع موجهاً باستطيقا واعية أو غير واعية فإن هذا الاستطيقا شرط ضرورى لقيام العمل الموسيقى. وفى الفع لاالخالق تتحقق رابطة بين شخصية الفنان وبين عالم متعال Transcendent من الإحساسات والأشكال يكتشفه الفنان ويبدو له غريباً عن نفسه فهناك نزعة شكلية Formalisme كامنة فى الإبداع الموسيقى، إن صح هذا التعبير. وحين ينبع هذا الإبداع الموسيقى من منابع خارجية فلابد له من أن ينضم دائماً بصورة حاسمة إلى عالم الإحساسات والأشكال اللحنية.

وإذا أردنا أن نضع نظرية كاملة فى الإبداع الموسيقى فينبغى دائماً وفى لحظة معينة أن ينمحى التفسير السيكولوچى أمام التفسير الاستطيقى الصرف. ويجب دائماً فى نهاية الأمر أن نلجأ إلى المقتضيات الجوهرية للفن الموسيقى متجاوز من الدوافع السيكولوچية المباشرة التى تفسر الإبداع تفسيراً ظاهياً. إذ يبدو أن العمل الفنى يولد لأول وهلة من دافع خلاق وأنه حر حرية مطلقة ولكن ما أن يحاول هذا الدافع أن يتحقق حتى يجد نفسه واقعاً فى شبكة منسوجة من الضرورات الشكلية، ومن قوانين منطق أعلى عليه أن يذعن له. وكل عمل موسيقى يخضع لقانون متسلط لا يستطيع الفنان الخالق أن يبتعد عنه لدوافع نفسية.

والواقع أن العمل الفنى هو الذى يحدد الفنان أثناء فعل الإبداع ووراء هذا العمل هناك تلك الاستطيقا التى تحاول أن تتجسد فيه. وما من شيء يمكن أن يثبت استقلال الإبداع الموسيقى خير من تطور الفكر اللحنى نفسه ذلك التطور الذى يجرى بصورة منطقية وفقاً لقوانين داخلية مستقلا عن الشخصيات السيكولوچية المبدعين المختلفين.

وهكذا يبدو أن الفن الموسيقى يحيا وينمو وفق انطلاقته الخاصة، ولا يجد فى تباين المبدعين سوى مناسبة لمتابعة حركة ديالكتيك خاطئ والفن لا يفسره شيء سوى نفسه.

إن الاستطيقا الكامنة هى التى تضفى معناها على الإبداع وفيها نجد الفنان وعيه بأصالة قدراته والإبداع لا يولد من عدم التميز الخالص L'indietin etion pure وإنما تنتظمه أهداف وتخطيطات شكلية. وفى كل فنان توجد إرادة عنيدة تسعى عبر تباين الأعمال الفنية إلى تحقيق استطيقا تضع بين هذه الأعمال جميعاً صلة رحم خفية.

ومن مجموع الأعمال الفنية للمؤلف الموسيقى تستخلص استطيقا لها قيمة عالمية Universelle ويمكن أن نتخذها نموذجاً يحتذى فى بناء أعمال أخرى، ضرب من الفكر اللحنى الأصيل النابع منها والذى يبقى بعدها ليندرج فى الفكر الموسيقى المشترك. وكم من المؤلفين موسيقيين قد أفسدوا مواهبهم لأنهم لم يتعرفوا على قيمتهم الحقيقية ولم يدركوا فى أعماق نفوسهم ذلك الأمر الاستطيقى الذى عليهم أن يحققوه والفعل الخلاق ينتعش حين يصل إلى الوعى بهذا الأمر الاستطيقى الذى لم يتحكم فيه حتى الآن إلا على نحو غامض والذى يصنع له الآن غايات محددة. وبهذا الوعى يجد نفسه متحرراً من الأحداث العرضية العابرة ومن كل ما هو خارجى وغير كاف فى التجربة النفسية التى يحياها.

وسبب الغموض والصعوبة للذين يكتنافن العمل الخالق هو أن الهدف الذى ينزع إليه لا يتوصل إليه خارج تحقيق هذا العمل نفسه.

وبعض المؤلفين الموسيقيين يشتكون من أنهم لم يكتشفوا إلا نصف

اكتشاف عالم من الأشكال اللحنية يتوجه إليه إبداعهم. وأنهم يدركون أن هذا العالم هو المبرر لأعمالهم. وكل مؤلف موسيقى يبحث عن نفسه قبل أن يجدها. ولا يجد إرادته الفنية الشخصية إلا بأ يحقق أعمالا وعن طريق هذه الأعمال يحاول تخمين تلك الإرادة. ولكنه فى كثير من الأحيان لا يهتدى إلى نفسه ولا يصل إلى وعى واضح بالاستطيقا التى تعبر عنه، والتى تسمح له بأن يحقق نفسه دائماً وبصرورة أكمل فى تجدد لا محدود، مع بقائه مخلصاً لنفسه. وقد يحدث ألا يعرف بعض المؤلفين الموسيقيين الذين وهبوا أصالة مؤكدة كيف يتعرفون على هذه الأصالة وكيف يصبحون مخلصين لها فتراهم ينصرفون عن استطيقا مليئة بالوعود، استطيقا يستشفها غيرهم فى أعمالهم الأولى، ويرون أنها كانت قابلة لولادة عمل كامل. وكثيراً ما يفتقر الفنان إلى الحس النقدى الذى يسمح له بالحكم على نفسه وبالتمسك نهائيا بقدراته الأشد أصالة. وقد يبدو من المشروع بلا جدال أن نؤيد الرأى القائل بأن الفنان المصمم المبدع هو الحكم الوحيد على الأهداف التى يضعها لنفسه، وبأن إرادته هى القانون وما علينا ألا نخضع لها. ومع ذلك فإن عدداً كبيراً من المؤلفين الموسيقيين الذين يبدأون بداية موفقة لا يصلون أبدا إلى تحقيق أنفسهم تحقيقاً تاماً، وثمة آخرون يضلون بعد أن وجدوا أنفسهم، دون أن يفطنوا إلى ذلك، وهم على ضلالتهم يصرون. والوفاء للذات هو الوفاء لاستطيقا تؤكد نفسها دائماً فى وضوح أشد عبر تعاقب الأعمال؛ وهذا الولاء لا يعنى التكرار الجامد لصيغة واجدة بينها. بل يعنى الاستكشاف الذى يتوغل دائماً فى عالم الإحساسات والأشكال اللحنية الأصيلة.

ولذلك ينبغى على المؤلف الموسيقى أن يعرف كيف ينفصل عن نجاح

عمل معين، وألا يجد فى هذا العمل سوى وسيلة للوصول إلى أستطيقا تؤسسه وتتجاوزه. وهناك من المؤلفين الموسيقيين ممن أدركوا نجاح عمل من أعمالهم يعيدون صياغة هذا العمل باستمرار، دائرين حول نفس الصيغ دائماً، شاعرين بخوف غريزى من الابتعاد عنه، بيد أن تباين الأعمال عن كل مؤلف عظيم ما هو إلا تحقيق لخصوبة استطيقا تحلق فيما وراءها جميعاً، وهذه الأعمال لسيت سوى استغلال لجوانبها المختلفة وهذا الإسحسا بحضور غامض لعالم لحنى فيه يؤسسه ويتجه نحوه... هذا الإحساس بدلا من أن يحبس فعل الإبداع لا يستطيع أن يؤكد قدراته.

والاستطيقا لا تعرف الانحلال إلى عادات أسلوبية. ولما كانت أمراً خالصاً، فإنها تحرر التحقيقات المتباينة التى تجسدها مؤقتاً، ولكنها لا تستطيع حصرها نائياً، فلا ينبغى أن يحبس «فعل الإبداع» نفسه داخل جدران نجاحه لا ينبغى أن يتحول الشكل إلى صيغة متحجرة، وأن تحل سهولة التنفيذ الآلى محل الصراعات العسيرة المحفوفة بالمكاره والتى تسبق انتصارات الفنان الثمينة. ومن ثم فإن الاستطيقا مفهومة على أنها أمر مطلق يمكن أن تسيطر على أعمال المؤلف الموسيقى كلها دون أن ترغمه على تكرار نفسه، ولابد من أن يعاد اكتشافها باستمرار أعنى أن يعمل على إثرائها وتجديدها وهى ترسم فى مجموع أعمال كل مؤلف عظيم خطاً بيانياً يمثل تقدماً مستمراً نحو تحقيق ذاتها تحقيقاً تاماً. وليس الإبداع الموسيقى انطلاقة عمياء تجهل الغايات التى تسير نحوها كما أنه ليس مجرد تحرر عاطفى ولا ريب أن كل مؤلف موسيقى يترك نفسه مسوقة فى كثير من الأحيان أثناء العمل لمصادفات الارتجال بيد أنه فى الجانب الذى يبدو على اتفاقى فى الظاهر والذى يهبه هذا المزيج من الأنغام

أو ذاك يتعرف الفنان فيه على انبثاق شكل أصيل مليء بالوعود وكأنه مولد «تخطيط دينامى Esthetique qrealalle ينتظم حوله العمل كله أو أعماله جميعاً والفعل الخالق لا يبلغ الوعى بنفسه إلا فى اللحظة التى يكتشف فيها أمراً استطيققا يوجهه صوب تحقيق إمكانيات شكلية معينة.

يبدو أن هذا الأمر المطلق ليس شيئاً معطى بل إنه على العكس من ذلك تماماً ليس إلا مثلا أعلى لا يمنك معرفته إلا فى تحققه نفسه. والفع لالخالق لا يعرف الخضوع لاستطيقا مسبقة L'apriori esthetique والفن قدرة، وفى التحقق تكتشف الإرادة الفنية نفسها. ومن الواضح فى الواقع أن المذهب الاستطيقى لا يمكن معرفة قيمته إلا إذا كان قابلا للتحقق فى أعمال ملموسة. والحقيقة أن كل تصور مسبق ليس إلا افتراضاً على على العمل الفنى أن يتحقق منص دقه. وفى الفن لا تختبر أولية المعايير L'apriori des nor mes صحتها إلا فى تجربة الاستمتا ع كما أن المبادئ الاستطيقية لا يمكن أن تعرف حق المعرفة خارج نجاح العمل الفنى أو فشله... ذلك العمل الذى يشهد على فشلها الخاص أو نجاحها الخاص.

ومع ذلك فإن التنفيذ ليس سوى اكتمال التصور نفسه. أما أن يمكن التأكيد النظرى لإنجاز العمل الفنى. أو أن يكون العمل الفنى نابعاً من هذا التوكيد. فهذا يتوقف على النمط السيكولوچى الذى ينتمى إليه الفنان الخالق. ولكن يبقى ذلك أنه موجود فى كل عمل أصيل.

ومثل هذا العمل مستمد بالضرورة مما يمكن أن نسميه استطيقا مسبقة apriori esthetique وأن تكن هذه الاستطيقا لا يمن أن تكتشف نفسها إلا فى تجربة الفعل اخالق نفسه. والواقع أن العمل الموسيقى لا يتخذ معنى إلا

بالنسبة لمبادئ تعلو عليه أو تتجاوزه مبادئ هى بلا شك المحك الذى تقاس به، ولكنها هى أيضاً التى تعطيه قيمته. وهناك دائماً استطيقا كامنة تحت العمل الفنى وهما التى تصف عليه معناه ولا يكون العمل الموسيقى أصيلا إلا بالمفاهيم الاستطيقية الجديدة التى يضعها والتى يرغمنا بنجاحه على أن نلتفت إليها وقيمته العالمية تستقر فى إمكانية صياغته من جديد ابتداءً من معايير معينة. هناك إذن استطيقا صريحة أو ضمنية تتحكم فى الإبداع. ونحن نعرف دور الحكم فى الإبداع. فالفنان ينتج دائماً أعمالا جيدة ومتوسطة ورديئة، ولكن يعرف كيف يختار، وهذا الاختيار ينبغى أن يستوحى مفهوماً استطيقياً موحداً.

فإذا كان من الحق أن قيمة أى استطيقا تختبر نفسها فى قدرتها على انجاب عمل فنى ما، فكذلك لا يختبر العمل الفنى نفسه إلا بالنسبة لاستطيقا يبحث عنها من خلال نفسه. ولا يهمنا إذا كانت التأكيدات النظرية تسبق الإبداع. أو أنه مناسبة لاكتشافها وإنما الفهم هو أن تتحكم فى الإبداع وأن توجهه. كما لا ينبغى أن يكون كل عمل تبدعه فى المسار الداخلى للمؤلف الموسيقى سوى خطوة فى التحقيق المطرد لاستطيقا ذات قيمة فى ذاتها. ويمكنها أن تندرج فى الفكر الموسيقى العالمى.

وعلى الفنان أن يسعى إلى الوعى بالاستطيقا التى ينطوى عليها العمل الذى يبدعه حين يشعر أن هذا العمل قد ظفر بالنجاح. وهكذا يبدو أنه لابد من قيام نقد لاكتمال الفعل المبدع.

نقد Critique يستخلص الاستطيقا التى استخدمها أو حتى أن يكتشف الاستطيقا التى ينبغى عليه أن يحققها. فالفعل الخالق لا يستطيع أن يؤتى ثماره تحت سلطان المتعسف أو سلطان الآلية.

ولقد بين باهل Bahle فى تحليله لسيكولوچية الإبداع أنه حرية منظمة، وقدرة خصبة ولكنه يدين بهذه الخصوبة لنظام معين Displine وهو يرى أن النظرية «الديونيزية Dionysique» فى الإبداع تناقض الملاحظة السيكولوچية مناقضة مطلقة، فالفنان لا توجهه قوى لا شعورية ولا شخصية تند عن إرادته، بل ينبغى أن يعترف النفسانى بوجود إرادة استطيقية فى أعماق الفنان تنظم لنفسه نظاماً صارمصا وهذا النظام يتولد عن المجهول الذى يبذله فى وعى لبلوغ هدف معين، وحياة الفنان عبارة عن انتصارات تتقدم شيئاً فشيئاً على شخصيته كفنان.

انصارات ترتبط بوعيه لقيمة يشعر أنه مطالب تحقيقها، لهذا يخلق لنفسه ضرباً من الوجود يجعل من الممكن تحقيق أهدافه الفنية.

فنظرية الإبداع الاستطيقية تنسجم مع المشاهدة السيكولوچية وليس لنا أن نخشى بعد أن تعوق الاستطيقا التى يتصورها الفنان فى وضوح انطلاقية، مادامت هذه الاستطيقا تؤلف الانطلاقة نفسها.

تاريخ الموسيقى والإبداع الموسيقى

يتعين على الفنان أن يكتشف فى نفسه أمراً استطيقياً قادراً على تحرير قدراته الأصلية.

للموسيقى Runstwahen فلا يمكن أن تولد الإرادة الفنية وعيه لمصيره التاريخى. فتاريخ الفكر الموسيقى يبدو وكأنه يسير وفقاً لمنطق داخلى يتجاوز الشخصيات النفسية للمؤلفين الموسيقيين على اختلاف أنواعهم. والتعرف على هذا المنطق الداخلى والإحاطة بكيفية إدراج شخصيته الخالقة

فى ذلك المنحنى التاريخى الذى يلتزم به الفن الموسيقى هذه الشروط الأولى لإبداع خصب.

وفى كل زمـــان، وعلى الأخص فى يومنا هذا، توضع المشكلات الأساسية للفن الموسيقى من وجهة نظر تاريخية. أينبغى علينا المحافظة أم التجديد؟

ماذا ينبغى علينا أن نحطمه؟ ولابد من التمييز فى الفكر الموسيقى لكل مؤلف بين تراث أولئك الذين سبقوه وبين ما ينسب إليه هو بالذات ولكن، أيّاً كان الجانب الثورى الظاهرى من أى موسيقى، فإنه يرتبط دائماً فى نهاية الأمر بتراث معين فلا وجود لثورات مطلقة : والثورة الفعّالة التى تبغى التأثير على المجرى التاريخى للفن الموسيقى ينبغى عليها أن تستوعب هذا التراث أولا ولا يستطيع الفنان الخالق أن يبدع عملا يتسم بالخصوبة إلا إذا وصل إلى الوعى بتلك اللحظة التاريخية التى تتحقق فيها شخصيته.

ولسنا فى حاجة إلى المغالاة فى أهمية تاريخ الموسيقى بالنسبة للفن الموسيقى، لأن الفن الموسيقى هو أكثر الفنون إمعاناً فى الشكلية تراه ينطبق فى الزمان وفقاً لمنطق داخلى على كل فنان خالق أن يخضع له وقد نتصور فى يسر أن ننظم شعراً أو نرسم صورة دون أن نضع فى اعتبارنا التطور التاريخى لهذين الفنين، ولكن من المحرم على الموسيقى أن يبدع خارج المجال التاريخى. وكل عمل موسيقى جديد يقدم لنا مزيجاً من التقاليد الموروثة ومن التجديدات، وذلك لأن كل مؤلف موسيقى يفترض وجود جميع من سبقوه ويواصل ما انتهوا إليه. فهو يقبل اللغة الموسيقى التى تآلت من إليه ويعمل على تطويرها فى آن واحد. وكما يرتبط الفنان بالماضى عليه أيضاً أن يمهد للمستقبل ومن

الواجب أن يكون فكره الموسيقى أصلا ومبدءاً مثلما كان نهاية أفضى إليها غيره. ونجاح أعمال أى موسيقى لا يكفى لتبرير الاستطيقا التى تقوم عليها لده الأعمال، بل لابد لتلك الاستطيقا من امتدادات تاريخية تشهد على خصوبتها، وعلى أنه من الممكن أن يستخدمها بوصفها تعليماً وقاعدة. وكل فنان مبدع يرغب فى أن يكون له تأثير تاريخى ويريد أن «يؤسس موسيقى المستقبل» على حد قول Hindenmth الذى ينظر عمداً إلى أعماله بوصفها تجارب تلاميذه.

كلمات لكى تشهد على صحة استطيقا جديدة تنبغى أن نتحقق على أيدى

والمشكلة الاستطيقية توضح عن نفسها على أساس تاريخى وإرادة الفنان العميقة يسيطر عليها الصراع من أجل الظفر بأشكال جديدة وإحساسات لحنية، يرتبط بعضها بالبعض الآخر، وبكل إبداع حقيقى ينبع مما يسميه «باهل Bahle» والأشكال الموسيقى التكنيك التى لم يسبق حلها، تلك المشكلات التى يضعها تطور الفكر الموسيقى بنفسه، وكل عصر يضع مشكلاته الخاصة به وحل هذه المشكلات يفضى إلى الفوز بأشكال موسيقية جديدة. أما الانطلاقية أو الدفعة الثورية L'elan revolutionnaire فتنبثق دائماً وفى نفس الوقت من المشكلات التكنيكية والشكلية. والفنان الموسيقى يلتزم فى أعماق نفسه بعده مؤداه من يكون «أصيلا» وأن يثير ويحل مشكلات جديدة فى مجال الفكر الموسيقى.

غير أن هذه الأصالة لا تتخذ لها معنى إلا فى مقابل ماضى تجدده وتستمر وبه فى الوقت نفسه. وقبل أن يخلق الفنان شيئاً جديداً عليه أن ينسب

لنفسه الأشكال الموسيقية التى أبدعها من سبقوه ويجب أن يكون على ألفة بها وأن ينتقل بينها فى حرية. كما ينبغى أن تولد الحاجة إلى التجديد. وابتكار الأشكال الجديدة من الشعور بعدم كفاية الأشكال القديمة.، ومن الاكتشاف فيها وف يتاريخها انطلاقة صوب جانب جديد يحاول المؤلف الموسيقى أن يجعله واقعاً ملموساً. ويلح شوبنرج فى بحثه الذى كتبه عن «الهارمونية» على ضرورة قيام المؤلف الموسيقى الناشيئ بصياغة أعمال الماضى الموسيقية صياغة جديدة، والتمسك بالقواعد التقليدية أطول موقف ممكن وألا يتخلى عنها إلا تحت قهر مطلب خارجى. أو لا ينبغى على الإطلاق التحرر من القواعد القديمة بدافع من إرادة جزافية لتحطيم تلك القواعد». وإذا كان كل فنان مبدع متطور يستطيع أن يضع مشكلات جديدة بمعزل عن تاريخ الفن الموسيقى، فإنه لن يبدع عملا يتسم بالخصوبة رلا إذا أدرك أنه يجب أن يأخذ مكانه فى ذلك التاريخ، وإلا إذا ساعد على نحو ما التطور المنطقى للفكر الموسيقى الذى يجده مسجلا فى أعمال أولئك الذين سبقوه، وهكذا لا قيمة للتجديدات التى يضيفها المؤلف الموسيقى للفكر الموسيقى إلا إذا كانت تلك التجديدات إجابة على أسئلة وضعها تطور هذا الفكر نفسه.

ويجب أن نرتاب فى الثورات الفنية التى تزعم أنها تجدد الماضى جملة وتفصيلا، فهذه الثورات التى لا يمكن أن تولد إلا من بدع عابرة إذ يكتشف عجزها عن الانخراط فى التطور التاريخى للفكر الموسيقى. وثمة «إبداعات» من العدم anihias لها قيمة نظرية ولكنها لا تصل إلى انتاج أعمال لها قيمة محسوسة. بل تظل خارج التاريخ الحى للموسيقى. ولا تترك عليه أى تأثير.

وأعمال الموسيقى حتى تكون ذات وزن. تضع قيمة لاستطيقا قابل على

الدوام لتجديد متجسد. ولقد تطور بعض الموسيقيين المحدثين متجهين صوب كلاسيكية أعادوا اكتشافها بما فهم من جرأة... ونلاحظ فى أيامنا هذه عودة إلى الأشكال التقليدية، عودة تشهد بالوجود الحى دائماً لاستطيقا معينة أعتقد الناس أنه قد تم تجاوزها نهائياً والواقع أن المؤلفات الموسيقية تظل حية بعد أن ينقطع مبدعها عن الوجود. ومعنى أنها تحيا هو أنها تتحول روحياً. وثراؤها نفسه يسمح لها بأن تكون قدوة وقاعدة لمختلف المبدعين الذين يجدون فيها منبعاً للإلهام. وهذه الأعمال أشبه بأن تكون أيضاً برهاناً على استطيقا تتجاوزها استطيقا قادرة على انتاج ثمار جديدة وفى مؤلفات الماضى ثمة امكانيات تخرج إلى حيز الوجود. امكانيات كانت يجهلها المعاصرون لذلك الماضى. ويتم بناء العمل الموسيقى من جديد وفقاً لمقتضيات العصر الحديث الذى يبلغ إلى الوعى بنفسه عن طريق تلك المقتضيات.

والتفكير فى مؤلفات الماضى هو بالنسبة للمؤلف الموسيقى عبارة عن الوعى بأر الاستطيقا بالنسبة للعصر الحاضر. والعثور فيه على منبع للإلهام قد تحرر فعلا من ربقة الماضى. وكل عمل يتم تصوره على أنه اختيار لاستطيقا معينة لا ينتج محاكاة عميقة وإنما يغذى فعلا انطلاقة خلاقة. وحين يدرس سترافنسكى باخ، فإنه يكتشف منه أسلوباً إلا أنه يتجاوز على استخدام باخ لهذا الأسلوب والعثور فى الحاضر على أسلوب معين من أساليب الماضى، معناه إعادة بنائية داخل عالم لحنى مختلف تمام الاختلاف، عالم يقتضى ألا نحتفظ من هذا الأسلوب إلا بالعنصر العالمى، المعاصر دائماً وقد يكون مثل هذا الاكتشاف الهارمونى المنعزل الذى يلتقى به المؤلف الحديث فى مؤلفات مؤلف من الماضى نقطة بداية مذهب هارمونى جديد. وعلى هنذا النحو التقى

«شونبرج» عند «بتهوفن» بيذره مذهب هارمونى قائم على «الرابعةLa quarte»
وبذلك يمكن أن تكون مؤلفات الماضى منبعاً للإلهام بقدر ما تكون تخطيطاً
مبدئياً Ebowehe لأسلوب جديد يشعر به الفنان المبدع ويبحث فيها عن اختيار
لصحته.

وليس كل ما ينتمى إلى الماضى شيئاً ميتاً بالضرورة، فكثيراً ما يكون
التجديد ظاهرياً. ولكنه يرتبط بتراث توقف تطوره. وعلى هذا ليس النزوع إلى ما
هو عتيق أمراً مستهجناً بالضرورة. فبدلا من أن يكون مجرد عودة إلى الماضى،
فإنه ينبثق أحياناً بصورة تلقائية من الحس الجمالى لشخصية الفنان المبدع من
حيث أنه يعبر عن جانب عام وجوهرى من الفكر الموسيقى. وهذه الفكرة
يصورها ما يقوله «بيير سوفتسنسكى"Peir Sowvt Chinsrkey" فى التعرض
الحديث عن العلااقت بين بعض أعمال سنخافنسكى والغناء الروسى ذى
السطر اللحنى المفرد Plain-chanl : «الأغنية الروسية ذات السطر اللحنى المفرد
عبارة عن شكل موسيقى يكون فيه النمو الموسيقى وتركيب الإيقاع وانسيابه
شيئاً واحداً. وقد كان ستراوفنسكى هو أول من قام بعبقريته المبدعة فى بعض
مؤلفاته الغنائية مثل «الأعراس Les noces» والأغانى المرحة Poubaoul Ki
والشعلب وأوديب ملكاً، تمام عن طريق غير مباشر يتناول وبحث الأغانى
الدينية الروسية، وهى ذات تراكيب كان ينظر إليها منذ قرون على أنها بمعزل
عن النطق الموسيقى وكانت تعتبر بدائية والواقع يثبت مرة أخرى إلى أى حد
يقوم أصل بناء سترافنسكى الموسيقى كله، ومفاهيمه وحدسه على العنصر
الأنظولوچى «الوجودى» فى الموسيقى الروسية وفى الموسيقى بوجه عام.

ويجب على الفنان المبدع أن يحاذر من المحاكاة ومن التحطيم فى آن

واحد ولا ينبغي عليه أن يخلط بين ما هو من قبيل التعود وما بين ما هو أصيل أو أن يفكر في أن الصورة السوية للفكر الموسيقي قد تحددت تحديداً لا رجعة فيه بواسطة مؤلفات الماضي. ولكن ينبغي عليه أن يعرف أيضاً أن التجديد ليس بالضرورة قطيعة مع الماضي وإننا بإنكار هذا الماضي إنكاراً تاماً نجازف بتحطيم ماهية الموسيقى وقانونها الأساسي والعناصر التي تستحضر أحياناً الموسيقى البدائية في أعمال بعض الموسيقيين المحدسين لا نستمد بالضرورة من محاكاة واعية، ولكنها تترجم في كثير من الأحيان عن إعادة اكتشاف تلك القوانين الشكلية الأساسية التي تعبر عن شروط إمكان الموسيقى والتي تجسدها الموسيقى البدائية على نحو دقيق بما تتسم به من نقاء. وسوف أذكر مقدار الاختلاف بين ما ليس إلا محاكاة سطحية وبين ما يعاد اكتشافه من قانون جوهري له دائماً طابع الحاضر فحين أعاد سترافنسكي اكتشاف «الايقاع المربع» لكي يؤسس تجديداته الإيقاعية الجزئية، فإنه لا يحاكي وسيلة من وسائل الموسيقى البدائية ولكنه يعثر من جديد على قانون إدراك الإيقاع في صورته النقية ويجده ويؤكد على وجود زمن قياسي متجانس تنتظم بالنسبة له ممكناً.

وسترافنسكي في جمعه بين الإيقاع والمازورة المجموعات الإيقاعية المتباينة سواء أكان هذا الوجود حقيقياً أو يجعلنا نشعر شعوراً حاداً بحقيقة الإيقاع. ومن الموسيقيين من بدأوا بإنكار القواعد الموسيقية في الأزمان السالفة، ولكنهم سرعان ما أدركوا أن تلك القواعد هي وحدها القادرة على احتواء تجديداتها الجريئة. وهكذا تكتسب القواعد القديمة عندما يعاد اكتشافها مزايا من القوة، وذلك حين يبدو أنها قادرة على تقبل التجديدات الجزئية التي كانت غريبة عليها في بداية الأمر وليست المقامية التي عاد إليها سترافنسكي هي التي تتعارض مع ثراء التآلفات المتنافرة ولا مع تعدد المقامات الدينية القديمة. بل ولا

مع المقامية المتعددة Poly toalité وإنما هى المقامية القادرة على مساندة هذا التعدد فى المقامات وعلى تفسيره، بدلا مما كان يبدو مناقضاً له.

وعلى المؤلف الموسيقى لكى يتحرر من تحكم القواعد القديمة مع تسليمه بالاعتماد على تاريخ تطور الموسيقى، أن يعرف كيف يرقى إلى عموميات الفكر الموسيقى. وهذه العموميات تنقسم إلى نوعين من الشروط: الشروط الشكلية Conditions formelles التى يقتضيها التعبير الموسيقى والشروط الأكرستيكية (أى التى تنسب إلى علم الأصوات) Conditions acoustiques التى يلتقى فيها التعبير الموسيقى لشخص بالأوضاع الأساسية فى عالم الأصوات. قد توجد حقائق اكتوسيتيكة جوهرية يتعين على الفكر الموسيقى أن يخضع لها، ولكن يبدو أيضاً أن هذه الحقائق فى حاجة دائمة إلى إعادة تقويمها عن طريق الأشكال الموسيقية ذاتها. ونستطيع أن نضرب أمثلة لا حصر لها فى مؤلفات الموسيقيين المحدثين تشهد على تجديد الإحساس بالتآلفات اللحنية.. وهو إحساس اعتقد الناس منذ زمن طويل أنه قد فقد جدته حال كونه قد اكتسب نضارة وحدة بفضل التجديد فى الشكل. ونستطيع أن نكتب التاريخ الهرمونى لتآلف الخامس (أى البعد بين صوت أساسى وخامسه) وأن نبين أن دلالته ودوره قد كانا دائماً أساسيين فى الفكر الموسيقى، ومع ذلك فإن هذا التآلف بين الصوت وخامسه وقيمته السمعية لا تغيير فيها ولا تحوير. يتخذ صفة حسية متغيرة عبر تباين الأشكال التى يوضع فيها (ويكفى أن نفكر فى الاختلاف الذى يفصل بين تآلف الخامسات عند ديبوس وعند سترافنسكى) يقول أ.شيفنر فى كتابه «سترافنسكى» ص ٢٩ (ريدر، باريس، ١٩٣١) إذا كان تآلف الخامسة عند ديبوس يتمتع بشفافية وهارمونية تنقضها بعد الثالثة tieree فإن تآلف الخامسة عند سترافنسكى يقدم لنا بالأحرى لوناً أقرب إلى

صوت القرار فى موسيقى القرب والأرغول، فهو يعمل كسناد لضروب من الجرأةالبوليفونية...».

وأسلوب سترافنسكى الأصيل هو تجسيد بعض المقولات الجوهرية للفكر الموسيقى فى صورتها النقية والكشف بذلك عن الطابع المسحوس للكاف فيما كان يبدو وشكلا خاويا.

وهذا التكرار الذى لا يشكل لنفسى «لموتيف» الذى يميز ميلوديانة والذى نجده فى الموسيقات البدائية هذا التكرار هو عند سترافنسكى عبارة عن تجسد عنيف لأهم وأعم القوانين التى تتحكم فى الصيرورة اللحنية. وجميع المؤلفات القيمة تلتقى فى أمر واحد هو خضوعها لمنطق عام للفكر الموسيقى لا يمكن الخروج عليه.

ولكن ينبغى ألا نخلط بين ضرورة التجديد وبين العمل على قلب المبادئ التى لا يمكن أن تقوم أى موسيقى بدونها. ولأن بعض الموسيقيين المحدثين قد رأوا فى المقامية La tonalite التعبير عن مطلب جوهرى للفكر الموسيقى، فإذا بهم يجرون تجديداتهم الهارمونية دون الخروج عنها. ومع ذلك ربما لم تكن المقامية هى التى تملك قيمة أبدية، بل هى الحقائق الأكوستيكية التى لا جدال فيها، والمنطق العام للفكر الموسيقى فالمقامية تترابط الإحساسات والأشكال ويساند بعضها البعض الآخر، أما انقطاع الصلة بالديوانين الكبير والصغير فمعناه بالضرورة الإبقاء على الضرورات الأبدية التى كانت الأصل فى تكوينهما.

وتتولد أصالة المؤلف الموسيقى من التقاء حقيقة أبدية بحقيقة تاريخية والثورة فى الموسيقى يمكن أن تولد من العودة إلى المنابع وعن التأمل الناقض

لممكنات الفن الموسيقى. ومثل هذا التأمل تساعده المعرفة بتاريخ الموسيقى الذى يسمح باكتشاف ثبات الأشكال التى تسيطر على ما فى ضروب التكنيك المختلفة من تباين. وعلى هذا النحو يمكن أن نضع ما يشبه الجدول لمقومات الفكر الموسيقى.

وكما عاد ديكارت إلى البساطة التى وجدها فى عبارة «أنا أفكر» لكى يؤسس العلم ويعيد بناءه، فكذلك يعود هندميت لكى «يؤسس موسيقى المستقبل» إلى الشروط الجوهرية للفكر الموسيقى. وقيل أنه قد انضمت جوانحه على اتحاد الروح المحافظة بالروح الثورية. ويجتهد هندميت فى أن يكتشف فى القواعد التقليدية التى يريد أن يتحرر منها المبدأ الأبْدى الذى يؤسسها والذى يجب أن يوجد داخل القواعد الجديدة ولهذا السبب بدت له ضرورة التحرر من القيود المقامية الضيقة مع المحافظة على التنظيم المقامى كمطلب ثابت من مطالب الفكر الموسيقى.

ويرى هندميت أن التجديد فى المبادئ ينبغى ألا يمس المبادئ العامة الجوهرية فهى الضامنة لسلامة النسق الموسيقى بأكمله والمهم بوجه خاص ألا تعكر الموسيقى الجديدة صفو الحساسية الطبيعية للأذن تجاه العلاقات الطبيعية القائمة بين الألحان والمقامية عبارة عن واقعة طبيعية وينبغى العمل على إثرائها لا على إلغائها. ولنا أن نتساءل: لماذا كانت المقامية المتعددة Polytonolite أمراً نتحمله فى يسر شديد؟ السبب هو أنها لا توجد فى الواقع بالنسبة للإدراك الحسى الذى يربط بين كل تآلف وبين صوته الأساسى ويرغمنا بذلك على أن نخضع أح دالمقامات للآخر. ولكن يحدث فى كثير من الأحيان أن تزعج الموسيقى الحديثة الحساسية الطبيعية للأذن بالنسبة للقوانين الهارمونية، والخطر هنا أعظم لأن الأذن أشد حساسية من بقية الحواس فى تحملها ما يناقض

القوانين الطبيعية، ويبدو أن المادة اللحنية تسمح بكل نزوات الروح وتبررها. وإذا كان المهندس المعماري يحترم بالضرورة الأبعاد الثلاثة وعنصر الثقل، فإن الموسيقى تفعل كل ما يزيد. ففى الألحان قوانين محفورة هى السند الأبدى لكل فكر موسيقى متماسك، وهذه القوانين تبقى دون أن يعتريها تغيير وراء تباين الأساليب، ولا تستقيم أية جرأة يقدم عليها الفكر الموسيقى إلا إذا استند عليها منذ مبدأ الأمر.

ويؤكد «هندميت» أن المذهب الذى يقترحه يبرر موسيقى الماضى ويؤسس موسيقى المستقبل فى آن واحد. وهو يضرب أمثلة ليبين أن «المنهج الذى يعرضه يسمح بتحليل الموسيقى وفهم أساليبها فى كل الأزمان» ولكننا نعرف أن هذا المزيج من النزعة المحافظة والنزعة إلى التجديد الذى تقدمه فكرة هندميت الاستطيقية يقوم على تأمل يهدف إلى توضيح المبادئ الجوهرية للموسيقى.

ولهذا السبب يستهل بحثه عن التأليف الموسيقى بهذه العبارة: «سوف يجد القارئ فى هذه الصفحات أسس التأليف الموسيقى على النحو الذى تنتج فيه عن التكوين الطبيعى للأنغام ولهذا السبب كانت لها قيمتها فى كل العصور». وما ينبغى أن نستبقيه من مذهب هند ميت الموسيقى هو الأسس التى كان يشعر أنه أقام مذهبه عليها والتى تتصور مفهوماً أصيلا للتاريخ الموسيقى وهذا المفهوم يصبح بالنسبة للموسيقى الحديثة منبعاً للإلهام، بأن يحرره من المظاهر المتغيرة التى يتحقق فيها الفكر الموسيقى تارة بعد أخرى. ولا ينبغى أن تلقى المؤلفات الحدية المؤلفات المضاية، بل عليها أن تبررها مستندة على القوانين الجوهرية للفن الموسيقى. فإذا كان لابد من التوسع فى الأشكال القديمة فيجب الإبقاء على المبادئ الثابتة المرتبطة بجوهر الموسيقى نفسه. ومن

وجهة النظر هذه نفهم كيف يعثر بعض الموسيقيين المحدثين على قواعد قديمة داخل تجديداتهم الحديثة.

فبمعرفة المبادئ الجوهرية التي يجب أن يخضع لها الفكر الموسيقى نتحرر من تحكم المؤلفات الماضية مع احترامنا لما يتبقى فيها دائماً من عنصر لا يبلى.

المضمون والشكل

إن الاستطيقا تستطيع أن تلقن الفنان الشروط التى تجعله فى وعى بالإمكانيات المتباينة المعروضة عليه وتستطيع أن توجهه إلى ضرورة الاختيار بين الإمكانيات وضرورة الإخلاص. وربما استطعنا أن نقول أن كل عمل عظيم لا يوجد إلا بواسطة ولاء لفنان المبدع لفكرة جمالية يسعى إلى تحقيقها حتى آخر مقتضياتها. وحتى يلتقى بذلك المتجسد اللحنى الأصيل الذى يسعى إلى امتلاكه.

والشرط الأساسى للإبداع الموسيقى الخصب هو أولا الرؤية الواضحة لما يتألف منه جوهر الموسيقى نفسه. ولابد أن نحدد فى بداية الأمر حدود الممكن وحدود المستحيل حتى نكتشف فيما بعد الإمكانيات المختلفة التى تتاح لنا وما ينطوى عليه كل منها. ويؤمن كثير من الموسيقيين بالمسار الحدسى بالرغم من أنه يتعرض دائماً للخطأ، ولا قيمة له فى نهاية الأمر إلا بمقدار ما يقوده تأمل باطنى له طبيعة شكلية.

والمؤلف الموسيقى الذى يبحث عن أنغامه على البيانو، والذى يشعر بسرور أصيل إزاء بعض التركيبات اللحنية، ويتوقف عندها ويحاول باستمرار العثور عليها مثل هذا المؤلف تقوده فى الواقع فكرة جمالية خفية. وذلك السرور الذى يشعر به هو فى الحقيقة وعى بعالم متلاحم من الأشكال يسعى إلى التشييد. ويفطن الفنان المبدع إلى أن هناك تبايناً فى الإمكانيات عليه أن يعرف كيف يختار من بينها، وإلى أن هناك ضروباً من المسرات الحسية التى تستبعد لأنها لا تدخل فى نفس العالم المنطقى. فثمة بعض التآلفات الهارومنية التى «لا يمكن أن تتواجد معاً Compossible على حد تعبير ليبنتس وينبغى أن تكون الحدوس

اللحنية التى تتوارد على المؤلف مناسبة لديالكتيك يشيد منها عالمًا صوتيًا جديدًا[1].
وعلى هذا النحو ينبغى أن تكون المعطيات الأصيلة التى يشعر نحوها المؤلف بسرور خاص بداية لشكل وفكر جديدين. ولابد أن يكون الفنان المبدع على وعى بهذا الديالكتيك بين المضمون والشكل» وهو الديالكتيك الذى تنطوى عليه عملية الإبداع. وكم من موسيقيين موهوبين لم يعرفوا كيف يخضعون حدوسهم الصوتية لذلك المحك الديالكتيكى للأشكال وكيف يشيدون منها مذهبًا يضفى عليها شيئًا من التماسك وذلك نتيجة لافتقارهم إلى التأمل وإلى الروح النقدية. والفعل المبدع لا يمكنه أن يكتسب اكتماله إلا بفضل تأمل نقدى يتصاعد من الحدس الصوتى إلى الشكل الذى يوجد فيه بصورة تخطيطية ويؤسسه على نحو غامض.

" ويجب على كل مؤلف يريد أن يكتب عملا أصيلا أصالة حقيقية أن يبدع مادة لحنية جديدة. أعنى أن يطبع اللحنية La sonorile بشكل جيد ونستطيع أن نقول أن اللحنية عبارة عن ماهدة شكلية فى جوهرها مادام ما يميزها عن الضوضاء ويضعها بوصفها لحنية هو هذا الشكل الهارمونى الذى هو بالنسبة إليها شىء طبيعى وجوهرى على الموسيقى إذن أن يطبع المحسوس اللحنى بطابع شكل أصيل قبل أن يدخله نهائيًا فى ذلك الشكل من الدرجة الثانية الذى هو المصنف الموسيقى. وإذا كان هذا المصنف لم يعط بعد فى هذه المادة الشكلية التى تقوم بإعداده فإن هذه المادة تكون فى أغلب الأحيان هى الثمن الذى يدفع فى هذا الشأن.

ويبدو أن التقابل الذى وصفه «كانط Kant» بين الفن المفهوم وبين

(١) د. محمد على أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة، ص ٢٤.

الخيال الخلاق والفكر النظرى قد أصبح من الممكن تجاوزه. فالموسيقى هى فن التفكير بالأنغام وهذا الفكر له قيمته خارج العمل الفنى الذى يعبر عنه ولابد أن نقرر فى بساطة أن الفكر الفنى يتميز عن الفكر العلمى فى أنه علم بالمحسوس بما هو كذلك، وفى معقوليته الذاتية تماماً. وهو شكل يسعى لا إلى تبسيط المحسوس اللحنى بل إلى تشييده ومن هنا كانت صلته بالمتعة. فالمؤلف الموسيقى يشعر أثناء فعل الإبداع بسلامة تفكيره حين يشعر بالاستمتاع الذى يزوده به هذا الفكر، والذى تتمثل فيه قدرته على احتضان منطقة معينة من المحسوس اللحنى. وضرورة هذا الاختيار بالاستمتاع الحسى هى التى أضلت بعض المؤلفين الشبان فوقعوا فيما يمكن أن نسميه وبالخطأ الحسى» .

والأساس الأول للإبداع الموسيقى هو الاتحاد الذى لا ينفصم بين الإحساس والشكل... الشكل الذى يوجد فيه الإحساس أسيراً مملوكاً. فلا يكفى أن يكتشف المؤلف الموسيقى أحاسيس لحنية أصيلة، بل ينبغى بصورة تخطيطية والذى يوقظ الفعل المكون للفنان. «فالإحساس الهارمونى عليه أيضاً أن يكتشف ذلك الموضوع thème الشكلى الذى يوجد فيها الذى يقوم مستلا يؤثر كما يؤثر المخدر وتصبح الحاجة إلى تعاطى جرعات أقوى أمراً ضرورياً» كما لاحظ البعض وهكذا يولد الإحساس بثرائه من شكل مرئى وكأنه شيء شفاف وليس من شك أن المذهب الهارمونى الجديد يقوم على أساس لحنى يرى إلى توضيحها فلا تتخذ لها معنى الموسيقى التى تكتفى بالتكرار الخالص البسيط لهارمونيات عدوانية، والتى تقتصر على تقديم أصوات متنافرة فى الصيغ المألوفة. فهى موسيقى لا قيمة لها لأنها لا تجدد الفكر الموسيقى. وما أكثر الموسيقيين الذين راحوا ضحية نزعة حسية لا شعورية Sensuolime Incon-

tient . لقد بحثوا عما لا تتوقعه الأذن، وكدسوا المتنافرات بعضها فوق بعض. ولكن سرعان ما سئم الناس من هذه «التآلفات الجديدة accords noveaux» التى لا تتجاوب مع أى فكر فعال.. كما سئموا من هذه المتنافرات الت يتكدست اعتباطاً، والتى تبحث عبثاً عن اخفاء انعدام التفكير أو ابتذاله فنحن نجد تحت هذا التعقيد الظاهرى للإحساس صيغاً مستهلكة أشد الاستهلاك. فمن العبث إذن أن يبحث المؤلف الموسيقى عن أحاسيس صوتية جديدة ليست فى الواقع سوى صدمات وحشية. لا قيمة للإحساس دون إمكانياته الشكلية، لا لأن هذه الإمكانيات تسمح لنا بتجاوز الإحساس البحت، ولكنها بالأحرى لأنها وحدها التى تسمح لنا بامتلاك الإحساس أى ببنائه.

وثراء المضمون لا يكفى لاختفاء ما فى الشكل، فليس لاكتشاف أى تآلف جديد، أو إثراء أياً كان شأنه للمادة اللحنية من قيمة، إلا رذا فتحا المجال لإمكانيات شكلية جديدة فلابد أن تنطوى التآلفات الجديدة فى ذاتها على الشكل الذى يبررها ويضعها. وأصالة الفكر الموسيقى تظهر مباشرة من حيث أن بعض الأحاسيس الصوتية التى لم تكن معروفة لنا حتى الآن قد اتضحت فجأة وكأنها مألوفة لنا. والمؤلف الموسيقى العظيم بفضل فكره وقدراته على الشكل، يلج فى عالم صوتى قد أبدعه والنزعة الحسية فى المجال اللحنى تحطم نفسها بنفسها فلابد أن يشيع الحياة فى الإحساس شكل يعطيه تماسكه الداخلى ويحميه من الفناء بأن يدرجه فى مذهب معقول.

وهناك كثير من المؤلفات الموسيقية الحديثة التى لا تتضمن أى مذهب هارمونى أصيل، والتى تسىء استخدام متنافرات لم يتمثلها الفكر.. ومع ذلك فقد أنقذها بناؤها الأفقى lineaire ورشاقتها الكنترابنطية. والميلودية قادرة على

أن تجدد الأحاسيس الهارمونية داخل الصيغ التقليدية نفسها، إذ أن المتنافرات والغرائب التى تدخلها الميلودية فى الهارمونية تكون مبررة أفقياً linearement وبذلك يتم انتزاعها من الطابع اللامحدد الذى يتسم به الإحساس البحت وهكذا يبدو أن الشكل الميلودى أو البوليفونى قادر على تحمل الإحساس الهارومنى وإضفاء الشرعية عليه. أن تطور الهارمونى كان نتيجة لإثراء الكونترابنط ونمو البوليفونية. ولم يستنتج أحد من ذلك أن الهارمونية يجب أن تكون تابعة بالضرورة للميلودية لأنها هى وحدها القادرة على إعطاء شكل للإحساس الهارمونى. ولما كانت الهارمونى لا تزيد عن كونها مجرد إحساس غفل يخلو من الشكل فإنها لا تستطيع أن تكون حقيقة قائمة بذاتها ولابد لها ألكى تتحرر من شخصيتها المائعة بالطبيعة أن تتقبل الاعتماد على الميلودية وعلى الكونترابنط وهما الشكلان الموسيقيان الوحيدان بكل ما فى الكلمة من معنى.

ولقد آثرت الموسيقى الأوربية الإحكام الشكلى لهارمونية الذى لا يسمح للمحسوس بالظهور إلا تحت سلطان الشكل آثرته على ثراء ورهانة الفروق الميلودية الدقيقة التى تتميز بها الموسيقى الشرقية. كما آثرت المتعة التى تنشأ عن تأمل العلاقات اللحنية على التأثيرات السحرية effects. وفى هذا النحو تبدى الشكل قادراً على أن يتقبل أكثر فأكثر وقائع صوتية foits acoustiques كانت غريبة عليه فى بداية الأمر. ويبدو أن الأشكال البسيطة هى أغنى الأشكال وهى التى تضمن أكبر ثراء للأحاسيس. وإذا كانت المقامية Tonalire قد بدت قادر على تقبل كل ما فى التجديدات الموسيقية من تباين وما فى المتنافرات من تعدد فذلك لم يحدث إلا بعد أن أكدت شكلها الأساسى بكل صفاته، بأن

نبذت الوقائع الصوتية التى كانت غريبة عليها، أما الموسيقى الشرقية التى رفضت الهارمونية وصورها البسيطة التى تنطوى عليها فقد وجدت نفسها حبيسة اللامتناهى المانع للفروق الميلودية الدقيقة nuances melodiques ولم تستطع أن تؤسس أى فكر موسيقى يمكن أن تقارنه بفكرنا. وبدلا من المقامية التى تقوم على وقائع صوتية مختارة من أجل قيمتها الشكلية. أخذت تصلح شيئًا فشيئًا ما كانت محرومة منه فى البداية.

والفن اختيار ولابد له من أشكال بسيطة بل تقليدية إذا أراد أن يتجاوز النزعة الحسية، وأن يحقق ديالكتيك العالم الحسى [1]. dialectique du monde sensble الذى يسمح له بأن يسيطر على هذه النزعة، ذلك أن النزعة الحسية عدوة للإحساس الذى تضعفه بقدر ما يضاعف الشكل من قدرته. وعلى المؤلف الموسيقى أن يعرف كيف يختار بساطة شكل من الأشكال. وكثير من المؤلفين المحدثين يخطئون نتيجة لفوض الأحاسيس الصوتية التى تلفت من الشكل، أو تخلط فيما بينها أشكالا متناقضة. ومن هذه النواحى لا تتولد سوى ميوعة رتبة، لأن الاكتمال الحسى لا يولد إلا من أحكام الشكل، والشكل الذى يخلو من الأحكام كالشبكة ذات الثقوب الواسعة لا يقتضى شيئًا من واقع الأنغام. فإذا كان لابد للموسيقى من أن يحاول احتضان أكبر تنوع ممكن من الأحاسيس لزم عليه أن تكون تلك الأحاسيس متضمنة داخل شكل بسيط وأيا كانت الاختلافات التى تفصل المذاهب الهارمونية المتباينة بعضها عن البعض الآخر فيبدو أن مطمعها المشترك دائمًا هو أن تعيد بناء الصرح اللحنى ابتداء من أحد أشكاله الأساسية وكما أن الهارمونية الكلاسيكية تقوم على أساس تراكب الأبعاد الثلاثة فقد حاول شوبنرج بتعميمه لهذا المبدأ أن

(١) د. محمد عزيز نظمى سالم، الإبداع فى علم الجمال، دار المعارف، ص ١٢٩

يتناول مقامية الواقع الصوتية من جانب الأنغام الرابعة La quarte ووجد اختياراً لصحة مذهب الهارمونى فى أننا نصل دون مشقة بواسطة تراكب الأنغام La superposition des quertes إلى مجموعة ألحان السلم الكروماتيكى L'echelle chromatique. وهكذا نعود بالمادة اللحنية كلها إلى الوحدة.

ونستطيع أن نشاهد فى مجرى تاريخ الفكر الموسيقى ضرباً من الحوار بين الشكل والمضمون [1]... والتآلفات الجديدة لم تقبل شيئاً إلا بمقدار ما كانت تبدو على تركيبات ثابتة combinations stables تستطيع أن تتيح الفرصة لاستخدام منهجى منتظم systématique وعلى هذا النحو لا ينقطع التوازن عن العودة إلى الاستقرار بين الشكل والمضمون. إذ لا يتقبل الشكل إلا وقائع سمعية طبعة بالنسبة لفعله. فإذا سيطر شكل قديم على عنصر حسى جديد، تجدد الشكل نفسه من احتكاكه بهذا العنصر دون أن يفقد على رغم ذلك أسسه الأولية وهكذا، حين يضاف إحساس صوتى جيد إلى الفكر الموسيقى الذى تم تكوينه فعلا، فلابد من أن يندرج فيه بصورة أو بأخرى وأن يتلاءم مع الأطر التقليدية قبل أن يطرأ التعديل على هذا الأطر. ولقد ظهرت المقامية على أنها قادرة على تبرير وتقبل أثراً لحنياً لا محدداً يعمل على تحويلها هى نفسها بصورة مطردة ويبدو أن هذا التحويل البطىء هو الذى يمكنه وحده أن يضمن أحكام الفكر الموسيقى.

ولا يمكن أن يتسع الشكل إلا إذا وضع فى البداية. فلقد سمحت المقامية بالاشتمال على نصيب من المال اللحنى يأخذ فيالاتساع دائماً وأبداً. وما كان مقبولاً فى صمى أحد الأشكال القديمة وتحت ستاره سرعان ما يكتشف شكله الخاص. وقد يبدو أن الشكل التقليدى يحاول أن يبرر لنفسه

(١) د. محمد عزيز نظمى سالم، علم الجمال الاجتماعى، دار المعارف، ص ١٤٠.

أحاسيس صوتية جديدة، ولكنه لا يلبث فى كثير من الأحيان حتى ينحل تحت تأثير الأشكال الجديدة القافية فى تلك الأحاسيس الجديدة فيجب إعادة بنائه على أسس جديدة. ولقد انهارت المقامية الكلاسيكية بفعل النزعة الكرومانيكية عند كل من ڤاجنر وسيزار فرانك وتحت تأثير التجريدات الجرئية التى أقدمت عليها الانطباعية الفرنسية l'impressionisme français ولا تبدو اللامقامية l'elonalite إبداعاً من العدم exnihila بقدر ما تبدو نتيجة وتمشياً منطقياً لوقائع موسيقية قائمة فعلا وهكذا يعمل لإثراء المادة اللحنية على تفويض المبادئ التى لا تستطيع أن تتحمل هذا الإثراء. وقد ولدت المقامية المتعددة Polytonalite مثل اللامقامية ضرورة إعطاء شكل للأنغام الغريبة التى تزدحم بها الموسيقى الحديثة. وهما شكلان رد فعل للفكر الموسيقى ضد ما شهر به «شونبرج» و«هند ميت» بوصفه فضيحة مفهوم تحويل النغم altértion فهذا المفهوم الذى نجده مبرراً بالنسبة للمقتضيات المقامية التى لم يفطنا إليها والذى لا يعبر على هذا النحو إلا عن معقولية سلبية نوعاً ما لشكل إيجابى قادر على الاشتمال بصورة فعالة على هذه الأحاسيس الجديدة التى هى الأنغام الغريبة ولقد جاهر شونبرج بأنه ضد المقامية التى تدعى (حبلة الأنغام الغربية) أنها تشتمل على ما هو «غريب» على حد التعريف نفسه. فأما أن يوافق الفكر الموسيقى على أنه مقامى بصورة قاطعة بحق المقتضيات المقامية جميعاً أو أن يعترف صراحة بالحدود الضيق فى المذهب المقامى ويحاول اكتشاف شكل جديد. ولكن ما أن نقبل المقامية مفهوم أو تصور تحويل النغم le concept d'alteration حتى تعلن عدم كفايتها وتحطم نفسها بنفسها. وعبارة الأنغام الغريبة تشهد برفض إعطاء شكل معقول لما يتجاوزها. والمقامية كما لاحظ هندميت تناقض الهارمونية بمعنى ما، فإذا كنا نجد فيها تعبيراً من معرفة معينة

بالوقائع اللحنية faits sonores فإن هذه المعرفة ناقصة لأن المقامية ليست سوى تقريب أول premére approximation . ومذهب تراكب الأبعاد الثالثة -super posirion de tiesces ضيق إلى أبعد حد مما يرغمه على الاتجاه إلى حيلة الأنغام الغريبة notes etrangeres لكى يتكيف مع ثراء الوقائع اللحنية بأكمله. ويعتقد شونبرج أنه قد وجد فى مذهب تراكب الرابعات superposition des quartes شكلا شاملا بما فيه الكفاية بحيث لا يستبعد شيء من مجموع الوقائع الهارمونية la notalite des fairs harmoniques ويعتقد شونبرج أن الشكل القديم يجب أن يختفى عندما يصبح وكأنه شيء خارجى على أحاسيس الجديدة التى يتقبلها. فقد اكتمل الإثراء اللحنى الذى كان لا مفر من أن يحطم تلك المقامية. غير أن شونبرج يذكر أنه قبل أن يتقدم بمذهبه كان هذا المذهب وكأنه قد تحقق فعلا بصورة غامضة فى الأحساسى الصوتية نفسها. ولم تن المقامية حينذاك إطار مصطنع وتم اكتشاف شكل جديد عن طريق الحدس. ويذكر أيضاً أن ما كان مجرد «طابع صوتى timlre» قد تطلع إلى أن يصبح شكلا ولم يكن للتآلافت الجديدة فى المرحلة الأولى لظهورها سوى قيمة انطباعية impressioniste فى بادئ الأمر، ولكنها لم تلبث أن وضعت عالمًا شكليًا جديدًا. وقد يصبح تآلف منعزل عند مؤلف موسيقى نقطة بداية لمذهب هارمونى جديد عند من يأتون بعده. وعلى هذا النحو تتطور الإمكانيات الشكلية للأحاسيس التى لم تكن مقبولة فى البداية رلا بوصفها طابعًا صوتيًا timber. ويحاول «الشكل» على مر التاريخ تبرير وتثبيت الأحاسيس التى لم تكن تسجيب فى البداية إلا لما أطلق عليه.

والواقع أن harmone intiutive شونبرج اسم الهارمونية الحدسية المؤلف الموسيقى الذى يكتشف للمرة الأولى هارمونية جديدة لا يحتفظ بها إلا لأنه

يشعر فيها بالإمكانيات الشكلية، وهذه الإمكانيات هى التى تؤسس المتعة التى يشعر بها فى تلك الهارمونية الجديدة. ويتعرف شونبرج عند ديبوس مثلا على أن السلم الثنائى الشامل pandiatonique وتآلفات الربع تنتج «آثاراً جميلة من الطابع الصوتى» غير أن الانطباعية ليست فى نظره نزعة حسية -sensu aliste خالصة على الإطلاق: ففيها يتم التعبير عن «هارمونية حدسية» لا يمكن بدونها أن يكون للأحاسيس الجديدة التى تقدمها لنا أى معنى، وهذه الأشكال التى أحس بها ديبوس حاول شونبرج أن يخرجها إلى حيز التنفيذ فى مذهب محكم، فأصبح السلم الثنائى الشامل pandiotonique وهارمونية الرباعيات de quarte حقائق شكلية وبنائية structerelles قادرة على أن تحمل الصرح اللحنى كله دون الاستناد إلى شكل غريب.

وهكذا يبدو أن شونبرج يوافق على أى إحساس جديد لا يعرف كيف يتلقى حق المواطن فى عالم الأشكال الموسيقية إن لم يحمل معه شكلا جديداً يسمح بإثراء الإحساس والفكر فى وقت واحد. ويستجيب النفاذ المطرد للفكر الموسيقى فى المادة المحسوسة للعالم اللحنى لجهود مطرد من التوليف يقوم به هذا الفكر. ولقد أرجعت المقامية إلى الوحدة عدداً يتزايد باستمرار من الوقائع اللحنية faits soneres ولكن كلما أمكن الإحاطة بالعالم الصوتى إحاطة أمينة ازدادت أيضاً «وحدة المفهوم l'unite deconception » وكأنما يجب على الشكل أن يزداد تأكيداً لنفسه كلما ازداد العالم الحسى الذى ينبغى أن يحمله ثراء. فالمذاهب الهارمونية الحديثة تريد أن تشتمل على كل ما فى الوقائع اللحنية من تعقيد، ولكنها تريد أن يكون اشتمالها على هذه الوقائع فى شكل بسيط. فإن شونبرج وهندميت يعممان المقامية حتى يجعلاها أشمل وأبسط فى الوقت نفسه ويتخذان من السلام الكروماتيكى أساساً لهما لكى يتحقق

ذلك التنظيم المتكامل Systmatisarion intergrale للمـادة اللحنيـة التى استعصت على الهارمونية الكلاسيكية وهنا تكتسب النزعة الكروماتيكية Le chromatisme عندهما لأول مرة قيمة التدرج بقدر ما هى مؤسسة تأسيساً هارمونياً ـ أعنى أنها قد أحيلت إلى شكل بسيط وليس من الممكن السيطرة على الوقائع الصوتية إلا عن طريق قدرة الشكل الأصلية. ولكن يبدو أن الشكل يسطتيع أن يقوم بدورين مختلفين : فهو إما أن يعرف أو أن يبدع. فإذا عرف أحياناً كيف يبدو مخلصاً للوقائع الصوتية الطبيعية، أليست له أيضاً القدرة على إبداع وقائع جديدة وتجارب صوتية جديدة؟ فالإحساس لم يكف على مر تاريخ الموسيقى عن الاعتماد على الشكل ويكفى أن التطور الذى له مفهوم التوافق La notion de consonance وفقاً لتطور المقتضيات الشكلية exigences toveallss ففى المقامية لم يعد التوافق واقعة صوتية بدائية ولم يعد موضوعاً فى ذاته، وإنما يوضع بالنسبة للمقتضيات المقامية.

بيد أن الشكل لم يقتصر على تحديد الإحساس: بل لقد توصل إلى إبداعه بأكمله، والبعد الصوتى الواحد يتخذ معانى متعارضة تمام التعارض وقد يكون توافقاً أو تنافراً وفقاً للشكل الذى يلتزم به، وهو توافق ظاهرى schein konsonanz وتنافر ظاهرى schèrn Dessonanz حيث يتخذ الإحساس السمعى صفة هى عكس صفته البدائية وعلى هذا النحو تبدو أن المحسوس اللحنى ليس إلا مادة محاية، طيعة تمام الطواعية لفعل الشكل.

فإذا كان الشكل يمتلك القدرة فإن الفنان المبدع يواجه مشكلة الاختيار بين موقفين يعرضان له تجاه الوقائع اللحنية.

وهذا ما نسميه بمشكلة الاختيار بين النزعتين التجريبية empirisme والشكلية formalisme.

هل يفضل الموسيقى الخضوع للوقائع اللحنية، أم يختار القدرات الحرة للشكل التى تحقق عالمًا صوتيًا لا يستمد إلا من هذا الشكل وحده؟ وسنرى كيف يكمن لهاتين الإمكانيتين اللتين تحقق المقامية التوازن بينهما أن تمحا الميلاد لمفهومين متعارضين للفن الموسيقى.

النزعة التجريبية

توجد طريقتان جوهريتان فى الإبداع [1]: طريقة تصدر عن إلهام مادى Mspiration materielle (أى عن المضمون) وطريقة تصدر عن الهام شكلى (أى عن الشكل) وفى الطريقة الأولى يبدو كأن الشكل نابع من التجربة السمعية، أما الطريقة الثانية فتجعل هذه التجربة ممكنة.

ونحن إذا تأملنا المقاميـــة التى نجـد لها ما يبررهـا قبليا a priori وبعدياً a pastériori على السواء رأينا أنه من الممكن تحويلها لحساب النزعة التجريبية أو النزعة الشكلية بواسطة اختلال فى التوازن بين الشكل والمضمون الذى تحققه. كما يمكن أن نصوبها نحو وخلاص أعظم للوقائع اللحنية، أو أن نحافظ على صرامة الشكل، أو تطويع الوقائع اللحنية حسب مقتضياته. والفن يتحرر من هذه المواصفات conoention أو يؤكدها، والروح تتطلع إلى السيطرة على العالم اللحنى، أو قد لا تبحث إلا عن السيطرة على نفسها. وامتلاك حريتها وقدرتها البناءة. وهى تريد أن تتوغل فى أعماق المحسوس وتجاوز ما هو قبلى فى أشكالها، أو تجاوز المحسوس أو الشخص la concrete بغية الاحتشاد صوب قدراتها الخالصة ونستطيع أن نعرف نظرة هندميت الجمالية بأنها محاولة لاستبعاد الأشكال المسبقة من الفكر الموسيقى، تلك الأشكال التى تزعم الروح أنها تعرض بها على الألحان نظاماً لا ينبع من تلك الألحان. وبهذا المعنى يمكن أن نعدها قريبة الصلة من الانطباعية التى هى أيضاً نزعة تجريبية تسعى إلى التحرر من تقاليد الشكل الكلاسيكى واكتشاف نظام فى العلاقات الطبيعية بين الألحان، نظام يجب أن يخضع له الفكر الموسيقى.

---

(١) د. محمد عزيز نظمى سالم، الإبداع الفنى، دار المعارف، ص١٤٧.

والأمر على هذا الشكل بالنسبة لهندميت فهو يطالع فى المادة الشكلية التى هى اللحنية La sonorité الأشكال التى تحدد الفكر الموسيقى الخلاق، وهو يأخذ على المقامية الكلاسيكية طابعها التقليدى ويقترح استبعاد ما هو قبلى فيها لكى تصبح أشد ملائمة للتجربة الصوتية الطبيعية. والاستطيقا الجديدة التى يعرضها علينا هندميت هى تعبير عن إخلاص الفكر للأشكال الطبيعية التى يجدها منقوشة فى اللحنية السابقة على جعل هذا الفكر.

ويسند عالم هندميت اللحنى على وقائع صوتية طبيعية على التآلفات والألحان المزجية les sons de combinoisons والسلم الذى يقيمه عليه هو السلم روماتيكى ولكنه يبين لنا كيف يمكن.

استنباطه على نحو طبيعى من سلسلة التآلفات reries des rormoniques لنظام من القرابة المتناقضة بالنسبة للحن أساسى. وهكذا نجد السلم الكروماتيكى مؤسسات تأسيساً هارمونياً، ولحنياً أيضاً، ودرجاته المتباينة المرتبة وفقاً لعلاقات التربة المتناقضة ستحدد طريقة ربط الألحان ونظام الترابط الهارمونية l'ardre des enchainement harmoniques ومنطق التحول la logique des modulations هى إذن روابط القرابة بين الألحان التى تعد أساساً للفكر الموسيقى وهى التى تعطيه معناه.

والهارمونية والميلودية: هذان الشكلان الجوهريان فى الفكر الموسيقى كأنها قد أعطيا مقدماً فى التتابع الطبيعى للأبعاد intervalles حين ينشأ وجود أو غياب ألحان الربط sons de combinaison والبعد الهارمونى بلا منازع وهو البعد الخامس la quinte يستثنى من هذه القاعدة، وكذلك البعد الثانى لا قيمة هارمونية له إذ تحيره ألحان الربط، فيصبح البعد الميلودى بلا منازع. وهكذا يتم

تتابع الأبعاد وفقاً لنظام هو نظام القدرة الميلودية powair mélatique الهابطة -dé، croissont والقدرة الهارمونية الصاعدة craissane. وهكذا يكون الشكل الميلودى والشكل الهامونى متعارضين ومكملين أحدهما للآخر.

وعن الإطناب تتبع هندميت فى محاولته لكى يستنبط من الأشكال الطبيعية المغروسة فى اللحنية جميع المقتضيات التى ينبغى أن يليها الفكر الموسيقى وبذلك فهو يعيب على المقامية الكلاسيكية نزعتها الشكلية -formali ame وهو يهاجم ـ كما يفعل شونبرج ـ مفهوم تحويل الأنغام ويحمل عليه لما فيه من طابع مصطنع. والواقع أن مفهوم تحويل الأنغام يبين أنه بالنسبة لهذا الشكل التقليدى والقبلى a piriori الذى هو المقامية الكلاسيكية لا تكون التآلفات الغريبة سوى نغمات دخيلة inturs واعتبار بعض التآلفات شيئاً غريباً معناه ألا نسمح لها إلا بشكل سلبى، أو على الأقل نسبى relative، نسبى بالنسبة للنظام المسبق الذى تضعه المقامية الكلاسيكية [١]. ولكى تتلقى هذه التآلفات شكلا إيجابياً ينبغى أن تكون أعضاء مستقلة قائمة بذاتها membres autovomes فى النظام المقامى l'ordre tonala وهو أمر يرغم المرء على إعادة بناء هذا النظام وفقاً لمعطيات التجربة الصوتية. ويرى هندميت وشونبرج أن مفهوم تحويل الأنغام يكفى وحده لإدانة المقامية الكلاسيكية حين يكشف عن ضيق أفقها وبعجزها عن الإحاطة بكل ما فى الوقائع اللحنية من ثراء. وفى رأى هندميت أن تحويل الأنغام يلقى ضوءاً ساطعاً على نسبية المقامية الكلاسيكية. أما فى المقامية الجديدة فهى بالإضافة إلى القيمة النسبية وللجمال اللحنى قيمة مطلقة، قيمة صادرة عن شكله الطبيعى ويقدم لنا هندميت وضعاً منهجياً للتآلفات المتباينة التى يصنفها حسب تكوينها الطبيعى. وعلى هذا يجب

(١) د. محمد عزيز نظمى سالم، القيم الجمالية، دار المعارف، ص ١٥٠.

على الترابطات الهارمونية les emchôinment harmoniques أن تستند على هذا لتركيب الطبيعى للتآلفات المختلفة بحيث يستطيع الشكل الموسيقى أن يقسم التجربة الصوتية، ومن الأمور ذات الدلالة تفنيده للاهارمونية l'enharmonie الذى يرفض قبولها لأنها ليست واقعية صوتية وإنما شكل ذهنى لا يتجاوب معه شيء فى التجربة الصوتية. وليس للتآلف غير شكل واحد هو الشكل الذى تمليه خصائصه الصوتية les acoustiques ولهذا لا يمكن أن يكون متعدد القيمة.

وعلى هذا النحو يتخذ مذهب هندميت الهارمونى مصدره من ضرب من الوصف التجريبى للمادة اللحنية. ووصف يكتشف فيه الأشكال الطبيعى التى ينبغى على الفكر الموسيقى أن يؤسس نفسه عليها. ولهذا السبب يعلن احترامه للتوافق الكامل accord parfait ويبدو فيه الشكل الذى فرضته الطبيعة نفسها كأنه نموذج ينبغى على الفكر الهارمونى أن يستمد منه الإلهام. ومادام الفكر الموسيقى كله مقامياً ronale إذن يجب أن يعاد بناء هذا الفكر على أسس أكثر طبيعية. ونحن نتعرف بين أعلى القيم الهارمونية وأدناها على سلسلة دقيقة الفروق nuancée من القيم الأصيلة المتغيرة وإذا كان لابد من أن يكون كل ما دخل المجال المقامى نسبياً لمقام الأساس la toneque فإن هذه النسبية ليست أكثر من التعبير المباشر عن صلات القرابة اللحنية للدرجات المختلفة مع «مركز مقامى centre tonal» وهنا لا تعود المقامية مجرد توفيق بين مطالب الروح والمطالب الطبيعية للألحان. ومقام الأساس يفرض نفسه مستعيناً بالسند الذى تقدمه له الألحان التى تحيط به والتى تؤكده وفقاً لدرجة الغرابة التى تنسبها إليه. والألحان التى تتصل به اتصالا حميماً هى أفضل أسانيده. ومقام الأساس هو دائماً الأصل وهو أيضاً خاتمة الصيرورة الموسيقية، devenir musical كما هو

الحال فى المقامية الكلاسيكية. والواقع أن مقامية هندميت تعترف بأن أى تآلف يظل محتفظاً بالعلاقة المباشرة الطبيعية التى تربطه بمقام الأساس.

فمن هنا نجد أن مذهب هندميت كله يخضع لنزعة تجريبية أساسية، وأن كل جانب من جوانب الشكل الموسيقى تستند عنده على أساس من وصف الخصائص الشكلية الكامنة فى اللحنية .

ويبحث هندميت عن حرية الفكر الموسيقى التى تمكنه من إدراك الإطارات المسبقة لمقامية تقليدية والدخول فى علاقات مباشرة مع الأشكال الباطنة فى التجربة الصوتية.

ونستطيع أن نقول أن التجريبية عبارة عن استطيقا أى مفهوم محدد من الوقائع اللحنية لا مجرد تسجيل لهذه الوقائع. وهذا ما يجعل منها قيمة. وهنا أيضاً نجد الحوار بين الشكل والمضمون. وليس من الممكن أن تكون لدينا تجربة صوتية خصبة دون استطيقا سواء أكانت صريحة أو ضمنية. فخفية أراد استطيقية محددة تسيطر على حدس العلاقات اللحنية، إرادة تختار وتحذف وتستبقى وفقاً لتطلعاتها. وكما أن العالم فى حاجة إلى افتراض hypothese لكى يسأل التجربة، فكذلك يحتاج الموسيقى إلى استطيقا لكى يضع التجربة الصوتية موضع السؤال. ولقد اكتشف عن خطأ النزعة الحسية l'erreur sensu- altar وتقرر أن الموسيقى الذى يقتضى العلاقات الطبيعية بين الألحان يحتاج إلى استطيقا تمهيدية لتوجيه تجربته الصوتية. والحال فى الفن كالحال فى العلم لا ينتصر المحسوس إلا فى الايجابية التى يقدمها عن مساحات الشكل pastu- lates delefome والحوار بين المفهوم والتجربة واضح فى التطور الذى تتصف به النظرة الجمالية لكل مؤلف عظيم، ذلك لأن هذا التطور لا يمكن أن ينشأ إلا

من ثنائية الروح التى تسأل والتجربة الصوتية التى تجيب. فسواء ناقضت التجربة الصوتية الاستطيقا وأكدتها فهى خصبة بوجودها. والاستطيقا الناقصة أفضل من انعدام كل استطيقا، إذ تستطيع هذه الاستطبقا الناقصة باحتكاكها بالتجربة الصوتية أن تتحرر من نقائصها وأن تعطى معنى لتلك التجربة. ومن أقوال شونبرج نستنتج أنه تتم ردود الفع لاملتبادلة بين الشكل والمضمون تحت سلطة استطيقا مجردة غاية التجريد بحيث تكفى لتوجيه أبحاث المؤلف الموسيقى وإخصابها بل يكمن أن تجعله يكتشف تجربة صوتية جديدة. ومهما يكن الأمر فنحن لا نستطيع أن نلتقط المحسوس إلا عن طريق المفروض وليست النزعة التجريبية شأنها فى ذلك شأن النزعة الشكلية.

النزعة الشكلية

«إن الشكل هو الذى يمسك بزمام المبادرة l'imitiotive إذ لا يتعلق الأمر باكتشاف المحسوس اللحنى، بل بانتاجه». مثل هذه النظرة الجمالية هى على وجه الدقة نظرة بيروستوافنسكى هذا إذا صدقنا بييرسوفتشنسكى pierre sow-tehinky الذى يقول: «إن تكيف المادة اللحنية مع المفاهيم الموسيقية هو الذى يؤلف أهم خاصية هامة يحدد عنده المادة اللحنية، تطورت طاقته الشكلية بوصفه من أصحاب الأساليب Stylista تطوراً واسعاً». ولكن يجب أن نلاحظ أن المادة اللحنية فى حالتها الصافية ليست هى التى تحدد المفهوم عند معظم الموسيقيين وإنما الذى يحدده مزيج من الشكل والمضمون وهذا المزيج هو المادة اللحنية التى خلفها التقليد. ولهذا السبب أقام هندميت استطيقا جديدة بأن عزل هذه المادة عن أشكالها الطبيعية.

ويبدو أن النزعة الشكلية تتفق مع تاريخ الفكر الموسيقى نفسه الذى يحاول دائماً تطويع الوقائع الهارمونية وفقاً لمقتضيات الشكل وهناك قانون ثابت للفكر الموسيقى هو قانون الانتقال بين المتتابع successif إلى المتآنى simiul-tane (أى حدوث شيئين فى آن واحد) ذلك القانون الذى أثر فى التطور الموسيقى ونجده عند منبع كل التجديدات الهامة. وحول هذا دار جزء هام من التاريخ الفنى التكنيكى أو من تاريخ صفة الموسيقى. وإذا كانت لفظة بوليفونية polyphonie تعبر عن التعدد وعن تنوع الألحان فى آلة أو مقطوعة موسيقية، فإن هذا المصطلح فى الحقيقة للدلالة على ترتيب رأس للألحان والأبعاد التى كانت فى بداية الأمر مخولة للآلات أو حتى بين الآلة المصاحبة وبين اتحاد النغم (اليونيسون Unisson) أو الآداء التبادلى للأصوات anriphone des voix

هذه الأبعاد قد دخلت كلها فيما بعد فى الاستعمال الكورالى usage charale وتكرار وحدة ميلودية بعينها من القانون Canon أو الفوجه ـ الذى يؤدى إلى تراكب حقيقى réelle superiosition وأعقب ذلك الاستسلام للفكرة البشعة التى ترمى إلى تكديس كل نغمات سلم ما فى تآلف واحد (بتهوفن: ختام السمفونية الكورالية، الحركة السريعة الثانية) وتركيب عدد كبير من التآلفات والمقامات بعضها فوق البعض الآخر. وربما كان هذا كله نابعاً من آنتيفونية an-tiphonie بدائية ومن رغبة دائمة تعانى كبتاً قليلا أو كثيراً لتركيب وحدات كثيرة بعضها فوق بعض. ويبدو أن الاستماع المتتابع ينشىء فى الروح صورة متآنية superfiortion subection sionationes للعناصر اللحنية يمهد للتراكب الحقيقى. وعلى هذا فإن قانون الانتقال من المتتابع إلى المتآنى يقوم أساسه على المقولات الذاتية للفكر الموسيقى، ومع ذلك فقد ولدت منه الإدراكات السمعية الجديدة التى يكاد يكون تبريرها شكلياً صرفاً.وإلى هذا القانون الشكلى الذى يؤكد تفوقه على الإحساسات السمعية ينبغى أن نرجع معية وظائف مقام الأساس La simultanéite des fonctions والنغمة السائدة dominonte وكذلك التآلفات الكاملة للديوانين الكبير والصغير (التى نجدها فى طقوس الربيع مثلا) وأخيراً تعدد المقامية Lapalytonabité فهناك دائماً إلى جانب الهارمونية الطبيعية هارمونية مصطنعة factice وهى الهارمونية التى تقوم فى الموسيقات البدائية على القرابة الوظيفية parreneé fonction الموجودة بين الألحان. ولا نقوم على قرابة مباشرة. وهذه الهارمونية المصطنعة الناشئة عن المقدرة على التمييز والتفرقة powoir dis cretionnaire التى تتسم بها الروح. هذه الهارمونية تشهد بالتأثير الحى لما أطلقنا عليه اسم النزعة الشكلية. ولا يلبث الفكر الموسيقى فى رأى شونبرج أن يعمل هارمونية أخرى لا يوجد بينها وبين

الهارمونية الأولى سوى أوجه شبه بعيدة. وربما كان فى أصل الموسيقى بعض الوقائع الصوتية، ثم اختيارها بلا شك من أجل ما تحمله طياتها من أشكال، هناك حيث يستهلك الفكر الموسيقى اندفاعاته. والفكر الموسيقى يستند أصلا على مادة طيعة ولكنه لا يتردد فى الابتعاد عنها، والأشكال التى توحى بها المعطيات الصوتية الطبيعية تنفصل عن هذه المعطيات التى ولدت منها حتى تمكن من الفوز باستقلالها «ونمو المصادر الهارمونية تفسره قبل كل شيء تلك الواقعة وهى أن نموذجاً طبيعياً تتم محاكاته عن وعى أو دون وعى، بحيث تصبح كل محاكاة مولودة من هذه الطريقة نموذجاً جديداً يمكن محاكاته من جديد». وأفسحت التآلفات الثابتة من وجهة النظر الصوتية مكانها للتآلفات التوليفية accords symthétiquises التى لا تعد ثابتة إلا من وجهة النظر الشكلية من حيث دخولها فى مذهب شكلى يحدد قيمتها الصوتية.

ويعقد شونبرج أننا لا نستطيع أن نفلت من النزعة الشكلية كما أن المقامية الكلاسيكية التى تخدم الوقائع الصوتية لاعتبارات معينة، يبدو على أنه «من صنع الطبيعة مباشرة» غير أن شونبرج يلاحظ أن لا تفلت من هذه النزعة تمام الإفلات. وليس من شك أن التآلف الكامل الصغير Mineur يبتعد فعلا عن نموذجه الطبيعى وأن الهارمونية الكلاسيكية لا تخشى فصل مبدأ تراكب الثالثات عن أساسها الصوتى. والواقع أنه ينبغى فى نظره أن يقبل الموسيقى عن طيب خاطر هذه النزعة الشكلية الكامنة فى الفكر الموسيقى وأن يعرف كيف يصل بالإمكانيات التى نقدمها له إلى آخر مداها.

وينبغى أن تكون الأشكال الطبيعية الباطنة فى المادة اللحنية هى نقطة البداية للتعميم بين خروجها من التجربة أن لصوتية التى تكشف لها فى بداية

الأمر. وفى ذلك المذهب الهارمونى الذى يعرضه علينا شونبرج نجد أنفسنا أمام عملية توسع للهارمونية الكلاسيكية التى تعيره مبدئًا من مبادئها الشكلية الأساسية، ولكنها تحررها من الوقائع اللحنية التى تولد عنها. ويصبح تراكب الثالثات la superporition des rierces فى الهارمونية اللامقامية تراكبًا للرابعات. والتآلف الكامل لهذا المذهب الهارمونى هو ذو صول رى وهو تآلف توليفى cynvthetique ويبتعد ابتعاداً ملحوظًا عن المعطيات الطبيعية كما يعترف بذلك شونبرج نفسه. ومع ذلك ينبغى علينا منذ الآن أن نضع مشكلة معرفة ما إذا كانت الهارمونية المصطنعة لا تجد فى نهاية الأمر تبريرها فى المعطيات الصوتية الأصلية التى كانت هى وحدها القادرة على إظهارها. والواقع أن شونبرج يبين أنه من المحال عن طريق تراكب الثالثات استيعاب ألحان السلم الكروماتى بينما يمكن أن يؤدى التركيب بواسطة الرابعات quartes إلى تآلف يحتوى على الألحان الاثنا عشرية فى هذا التدريج. وإذا وافقنا على أن بعض الألحان يمكن إلغاؤها فى هذه التآلفات المؤسسة على الرابعة فإننا نستطيع أن نجد مرة أخرى التآلفات بواسطة ثالثات الهارمونية الكلاسيكية. وهكذا يبدو المذهب الكلاسيكى على أنه حالة جزئية من مذهب شونبرج بل أن هذا لمذهب يحقق على الرغم من مطابعه المصطنع إخلاصاً أكبر للوقائع الصوتية ما دام يسمح بإدخالها فى نسق متكامل.

ونستطيع أن نتساءل : ما مصير الحوار بين الشكل والمضمون فى النزعة الشكلية، ذلك الحوار الذى رأينا أنه جوهر الفكر الموسيقى نفسه؟ ألا تنعزل الروح فى هذا المذهب عن نفسها وتصبح أسيرة حريتها ذاتها؟

الواقع أن اتساق الفكر la coherencce de la pensèe يصنع تجربة صوتية

جديدة، وكمال الشكل ينتج عالماً لحنياً جديداً. بيد أن الشكل يصنع تجرب صوتية جديدة. وإذا كانت الأذن تستمع بالنسبة لنسق معين فإن هذا النسق إذا وضع مرة استخلصت منه الإذن وقائع صوتية جديدة نلاحظها وكأنها معطيات مباشرة. وهكذا حين ينتج الفكر محسوساً جديداً فإن هذا المحسوس يصبح بالنسبة إليه معطى جديداً يقاومه مقاوم المعطى القديم، ولا يسلمه ما ينطوى عليه من وضوح إلا فى تجربة صوتية خاصة. والمادة المكونة تكويناً شكلياً ما هى إلا موضوح جديد للحدس، علينا أن نكتشف خصاذصه حتى نتمكن من استخدامه. ونحن لا نستطيع إنكار أننا لا نشعر بمقاومة المحسوس فى بعض الهارمونات المنبثقة من المركبات combinaisons الشكلية البحتة وأن التعبير عنها لا يتم بصورة قاطعة عن معرفة معينة... معرفة لم تكن ممكنة طالما لاحظنا اللحنية من الخارج بدلا من التصرف فيها وإبداعها من جديد. ومن العسير أن نضع حداً فاصلا بين عالم لحنى طبيعى وعالم لحنى صناعى. ولا وجود لها إلا بفضل القدرة الخلاقة للروح التى تمارس قواحا فى الفراغ بل فى عالم صوتى يعرض لها دائماً فى التجربة كما لا نستطيع أن نستبعد من الفكر الموسيقى كل نزعة نسبية relativisme استبعاداً تاماً. لأن وضوح اللحنية فى الموسيقى أمر ذاتى sulyective بالضرورة وقدرة الروح المبدعة حين تنشئ من اللحنية أشكالا جديدة تكون دائماً على صلة بمحسوس معين يظل خارجياً بالنسبة لها على نحو ما. ولا تكف عن الشعور بأنها طيعة تارة، عصية تارة أخرى.

وهكذا تحقق اللحنية حين ترد على تأثير الشكل فيها وجودها المحسوس. ومن علامات الكمال فى الشكل قدرته على توليد عالم لحنى جديد. وكل شكل جديد يحمل لنا فى طياته كشوفاً عن المحسوس اللحنى. ومن أهداف

الفن الموسيقى الرئيسية تحويل المعطى اللحنى باستمرار عن طريق فرض أشكال جديدة دائماً وأبداً.

ومن رأى سترافنسكى أن المقامية قادرة على استيعاب المجموعات التى هى أبعد ما تكون عن المتوقع، وأعنى Cosembles sonorcs اللحنية ما تكون، هذا إذا قبلنا التوسع اللامحدود فى استخدام الألحان الغربية. ونستطيع أن نعتبر المقامية شكلا من الدرجة الأولى كالسلم المعدل l'èchelle tempèrèe مثلا، والذى يمكن أن تشيد بداخله دائماً أشكالا جديدة، أشكال من الدرجة الثانية لا تضع المقامية موضع الشك. ويبدو أن كل شىء قد قيل من وجهة نظر المحسوس، ولم نعد نرى ما يمكن أن يضاف إلى استطيقا الألحان الاثنى عشرية l'ishre tique des douze sens فإذا كان مجال الإحساسات الأولية يبدو غير قادر على التوسع، فلابد أن نبحث موسيقى جديدة فى أشكال جديدة عن وسيلة لإنشاء إحساسات جديدة. وربما كانت الهارمونيات التى استهلكت أشد الاستهلاك هى أكثر من غيرها قابلية لإعادة التقويم بواسطة خيال سمعى يستوحى إلهاماً شكلياً، وهكذا يستطيع الفكر الموسيقى أن يتجدد دون الخروج عن الأطر التقليدية وبناء إحساسات جديدة عن طريق أشد الوقائع السمعية شيوعاً يقول ب. دى شلويتسر B. de schlozer فى معرض حديثه عن ماركيفتش : «أن ما يسترعى الانتباه قبل كل شىء فى مؤلفاته الموسيقية هو الثراء والأصالة اللذان يميز أن مادته اللحنية.. وموسيقاه لم يسمع بما من قبل بكل ما فى هذه الكلمة من معنى... وفضلا عن ذلك فإن اللحنية الجديدة كل الجدة فى موسيقاه لا تعتمد على طريقته فى استخدام الآلات فحسب l'instru mevtation ولا على استعمال تآلفات جديدة معقدة وإنما تعتمد على إقامة علاقات لم يسبق إليها أحد بين مركبات complexes بسيطة

نسبياً، وعلاقات بين تآلفات توافقية تكتسب دفعة واحدة نضارة غير متوقعة » أليست قدرة الشكل ها هنا باهرة الوضوح، لأنها بدلا من اللجوء إلى مادة لحنية لإنشاء إحساسات جديد قد ولدت الإحساسات داخل أشد المواد اللحنية ابتذالا واستهلاكاً ؟ ربما لم يكن من ا لضرورى إذن أن يفترض تجديد الفكر الموسيقى ولمادة اللحنية تجديداً للمبادئ. ولكننا نستطيع أن نتوغل إلى أبعد من ذلك فى طريق النزعة الشكلية وأن نتساءل ـ هل يتضمن تجديد الفكر الموسيقى بالضرورة تجديداً للمادة اللحنية واللغة الهارمونية ؟

ونجد عند سترافنسكى ملاءاً حسياً plenitude seneible الذى هو أبعد عن يكون ناشئاً عن ثراء المادة لا يصدر إلا عن الطواعية التامة لهذه المادة بالنسبة لتأثيرات الشكل. وقد ناقش النقاد مسألة معرفة إلى أى حد ظل سترافنسكى الترف اللحنى الذى تميزت به «طقوس الربيع» لم يتخل عن أسلوبه بل جعله مقصوراً على أفعاله الجوهرية ولهذا السبب كانت المادة اللحنية الأكثر ابتذالا وحياداً هى أفضل مادة لأنها تسمح للأسلوب بأن يثبت قدرته على الاكتفاء بذاته. ويبدو أسلوب سترافنسكى وكأنه مستقل عن المادة اللحنية الأصيلة التى أبدعها. وكثيراً من المؤلفين الموسيقيين الشبان لا يحرصون إلا على اكتشاف لحساسات لحنية جديدة ويجهلون قدرات الأسلوب. وكثيرون منهم حين يقبلون المواد اللحنية المتباينة أشد التباين مع الأشكال التى ترتبط بها عادة يتناسون إمعان الفكر فيها وإخضاعها لأسلوب موحد، فمن الخير أن يعلمون أنه إذا كان ترف الإحساسات اللحنية لا يعرف له قيمة دون أن يوجد فيه شكل كامن، فإن فى قدرة الأسلوب العمل على انبثاق موسيقية عميقة فى أشد المواد اللحنية جفافاً. وفى الأسلوب يتم التعبير عن اتساق فكر ينتظم حول اختيار أساسى. وفى سترلفيسكى برهان على أن أبسط الأفكار إذا

تمكنت من بث الحياة فى مصنف موسيقى حتى أقل تفاصيله تضمن له هذا الاتساق الكامل الذى يتطابق مع ما فى الوجود من امتلاء. ونستطيع أن نقول أخيراً أن الفكر الموسيقى يمكن أن يكون أصيلا مع قبوله للأسس المشتركة. وعلى هذا النحو تستطيع أن نتصور ضرباً من التجديد لا يمس المبادئ ولا اللغة الهارمونية، وإما يصدر عن اكتشاف أسلوب جديد فحسب، واكتشاف مقولات جديدة قادرة على تنظيم الفكر الموسيقى.

خصائص الفن الموسيقى وعناصره

١ ـ طبيعة الفن الموسيقى.

٢ ـ اللغة الموسيقية.

٣ ـ المعنى فى الموسيقى.

٤ ـ التطور الموسيقى.

طبيعة الفن الموسيقى

لقد كان القدماء [1] يؤمنون بأن الموسيقى لها تأثير فى النفوس يتجاوز سائر الفنون فيها. وآية ذلك تلك القصص والأساطير العديدة التى نسبت إلى الموسيقى قوى خارقة تؤثر على الطبيعة فتحرك الجبال مثلا أو على النفس الإنسانية فتجعلها تنقاد لإغراء عرائس البحر مع أن فى عالم العقائد كان للموسيقى أهمية كبرى فمن العقائد ما كانت تستعين فى بث الإيحاء بها فى نفوس الناس، ويكفى دلالة على ذلك أن الموسيقى الأوربية خلال العصور الوسطى كانت مرتبطة بالكنيسة ارتباطاً أساسياً بل كانت بعض أسرارها وقفاً على رجال الدين الذى يتوارثونها دون أن يحاول أحدهم أن يبوح بها. ومن العقائد ما كانت تحرم الموسيقى أو نراها أقرب إلى الحلال البغيض وكان فى ذلك اعتراف ضمنى بما للموسيقى من تأثير على النفوس وأن يكن التأثير هنا يعد خطراً أخلاقياً ينبغى تجنبه.

وفى جمهورية أفلاطون نجد أنه كان يوصى بالعناية بالتعليم الموسيقى وبعده عنصراً أساسياً فى تربية النشئ ويدعو إلى استبعاد مقامات موسيقية معينة لما لها من تأثير أخلاقى ونفس ضار. والموسيقى هى أكثر الفنون استقلالا: هى ليست فناً تصويرياً أو تشكيلياً لموضوعات يمكن الإشارة إليها ولا فنا تستمد عناصره من الواقع الخارجى مباشرة، كما أنها لا يمكن أن تفهم عن طريق ترجمتها إلى وسيلة أخرى من وسائل التعبير. وَلنتحدث عن كل من هذه الصفات على حدة:

---

(١) تتضح وظيفة الموسيقى عند الشعوب البدائية والحضارات القديمة سواء فى مصر أو الشرق القديم أو اليونان حيث تصور بعض الأساطير الإغريقية والهندية آلة الموسيقى أولدى المدارس الفلسفية والصوفية كالفيثاغورثية.

فالموسيقى تتميز عن سائر الفنون بأنها لا تصور أو تقلد شيئاً. فبينما نجد الرسم فناً تصويرياً. والنحت له صلة بتصوير الواقع الخارجى عن طريق أبعاده الثلاثة، والأدب يمثل الواقع عن طريق الرموز اللغوية، فإن الموسيقى لا تقلد ولا تمثل شيئاً، وهى فى هذا نمط ففى مستقل بذاته.

أما الموسيقى فهى تسعى فى بعض الأحيان إلى تقليد أصوات الطبيعة، كما هو الحال فى تصوير أصوات العواصف أو الرياح فى كثير من القطع الموسيقية ذات الموضوع، هو فى واقع الأمر إيحاء بعناصر الطبيعة هذه وليس تقليداً لها: إذ أن الأصوات الطبيعية ليست موسيقية لعدم انتظام ذبذباتها فمن المحال أن تقلدها الموسيقى مباشرة بل هى تهذبها وتصقلها ثم توحى بها من بعيد ولا يتيسر لها أن تقلد إلا أصواتاً طبيعياً بسيطة فى أحوال نادرة كما فى الحركة الثانية لسيموفنية بيتهوفن السادسة، حيث تقلد أصوات بعض الطيور على سبيل الحلية، لا رغبة فى التقليد المباشر ذاته.

وهذه المسألة الأخيرة تؤدى بنا إلى الصفة الثانية للموسيقى هى أن الأصوات الموسيقية المفردة والأنغام لا تستمد من الطبيعة مباشرة وإنما مادة لابد لها من وسائل مصنوعة هى الآلات الموسيقية التى تصقل الأصوات وتنظم ذبذاتها أو الغناء المدرب الذى يختلف كل الاختلاف عن أصوات الكلام أو الصياح المعتاد فمن الاستحالة تقليد الآلات الموسيقية لأصوات الكلام الإنسانى إذ أن انتظام ذبذبات الأصوات الصادرة عن هذه الآلات يحول دون ذلك. وفى هذه الصفة تختلف الموسيقى اختلافاً واضحاً عن سائر الفنون، فالرسم يستمد مادته وهى الألوان والخطوط من الطبيعة مباشرة كذلك الحال فى الكتل التى يستخدمها فن النحت والكلمات التى يستخلصها الأديب من الحديث البشرى المعتاد ولما كانت مادة الفن الموسيقى مصدرها الآلات أو الغناء المدرب. فقد

بلغ هذا الفن حداً من الاستقلال. فبينما نجد الشعر مثلا قابلا لأن يفهم إذا ترجم إلى لغة أخرى هى لغة النثر نجد الموسيقى لا تقبل أن تترجم إلى أية لغة أخرى فتجربة الموسيقى وتذوقها لا تفهم إلا من خلال سياقها الداخلى وحده والانفعال الذى تثيره لا يمكن تصوره إلا بسماع هذه الموسيقى ذاتها والحق أن الموسيقى تنفرد عن سائر الفنون بصفتين أساسيتين:

صفة العمومية وصفة الذاتية:

فإذا كان العمل الفنى السليم قادراً على أن ينقلنا من موضوعه الجزئى المباشر إلى الموضوع العام فهذا الانتقال لا يتم إلا عن طريق قدرة تذوقية خاصة لا تتوافر إلا لمن اكتسب خبرة وفهماً عميقاً لطبيعة العمل الفنى. أما فى حالة الموسيقى فالتأثير المباشر لها هو الإحساس العامة، ومن المحال حين نسمع قطعة تثير فينا معنى الحزن أو الحماسة أن نقول أن هذا حزن شخصى معيين، أو تحمس إلى نوع معين من الأفعال، وإنما الذى نحس به مباشرة هو شعور عام بالحزن أو بالحماسة لا يمكن تخصصه إلا فيما بعد وبطرق ووسائل متكلفة.

وأما صفة الذاتية فترجع إلى ما بين الموسيقى وبين الزمان من ارتباط وثيق فالموسيقى تنقل بالإذن وهى حاسة تعتمد على التعاقب الزمانى ولقد ربط الفلاسفة منذ عهد غير قريب بين الزمان وبين الذاتية: ذلك لأن الإحساسات التى تصاغ فى قالب زمانى كالمسرحيات هى بطبيعتها ذاتية أى تعتمد على الذات التى تتلقاها اعتماداً أساسياً فالموسيقى على هذا الأساس ألصق الفنون بأعماق الذات الإنسانية ومن أجل هذه الصفات الفريدة كان للموسيقى مكانة خاصة لدى المفكرين والفلاسفة وعدها بعضهم عنصراً من عناصر فهمه المكون أسره فمن رأى الفيثاغوريين أنهم فسروا الكون كله بأنه عدد ونغم.

وتفسير هذه العبارة. أن للكون وجهاً كمياً هو العدد ووجهاً كيفياً هو النغم وهذا يدل على مدى ارتباط النغم بالطبيعة العامة للكون فى نظرهم. وأن نجد فيلسوفاً تأثر بالطبع الفريد للموسيقى أكثر مما تأثر بها شوبنهور وقد شرح طبيعة الموسيقى فى الجزء الأول من كتابه : «إن كل النوازع والخلجات والثورات التى تنتاب الإرادة وكل ما يجرى فى باطن الإنسان ويطلق عليه العقل اسماً سلبياً خالصاً هو «الشعور كل ذلك يجد خير تعبير عنه فى الألحان التى لا تتناهى إمكانياتها ولكن ذلك التعبير فى عمومية أشبه بالصورة الخالصة التى تجردت عن كل مادة فهو يعبر عن الشيء فى ذاته، لا عن مجرد الظواهر من تلك الصلة الوثيقة تبين الموسيقى وبين الماهية الحقيقية لكل شيء يتضح لنا أنه إذا عبرت الموسيقى تعبيراً ملائم عن منظر أو سلوك أو حادث أو جو، فإن كلا من هؤلاء يتبدى لنا ويبين معناه الباطن أمامنا بوضوح وبهذا تكون الموسيقى خير شارح ومفسر له كذلك يبدو لمن استجاب لتأثير سيمفونية أنه يرى كل أحداث الحياة والعالم فى ذاتها، مع أنه لو فكر فى الأمر بروية لما وجد أى وجه للتشابه بين صوت الألحان وبين الأشياء التى تحيط به. ذلكلأن الموسيقى تختلف عن كل ما عداها من الفنون فى أنها ليست صورة مقلدة للمظاهر، أو على الأصح للمظاهر الموضوعية للإرادة، وإنما هى صورة مباشرة للإرادة ذاتها، تعرض المعنى الميتافيزقى لكل ما هو طبيعى فى هذا العالم ويوضح ما يكن وراء كل ظاهرة من شيء فى ذاته.

وعلى ذلك، فكما يمكن تسمية العالم إرادة متجسدة كذلك يمكن تسمية موسيقية متجسدة».

ومن هنا نجد أن نظرة شوبنهور نظرة صوتية للموسيقى، والأمر الذى يجب أن ننتبه إليه هو أن الموسيقى دائماً فن إنسانى أى فن مرتبط بحياة الإنسان

الواقعية وبصراعه خلال هذه الحياة. فمن المحال أن نفهم موسيقى أية فترة من الفترات إلا إذا عرفنا كيف كان الناس يعيشون فيها وماذا كانت نظرتهم إلى الحياة وإلى العالم وإلى المجتمع.

وأخيراً أقول أن صفات الموسيقى وهى الاستقلال والعمومية والذاتية تتعلق بوسائل الإبداع الموسيقى أو الأهداف التى يضعها الفنان نصب عينيه. ذلك لأن حساسية الفنان الصادق تجعله أكثر الناس تأثراً بأحوال الحياة المحيطة به، فتأتى موسيقاه صورة معبرة عن هذه الأحوال، وإن كانت وسيلته إلى الإبداع الفنى ذاتية. وعلى حين تكون المعانى الموسيقية عامة فلا شك أنها تثير من الانفعالات ما يتلاءم مع الأفكار والمشاعر المسيطرة على ذهن الفنان. وبينما تعجز الموسيقى عن التعبير عن فكرة خاصة أو إحساس محدد أو حادثة جزئية فإنها تعكس بلا جدال ذلك الجو الذى تأثر به الفنان وتبعث فى نفوس سامعيها إحساساً يتمشى مع إحساسه عند تأليفه لها. أما استقلال الموسيقى فلا يعنى على الإطلاق انعزالها عن الواقع المحيط بها، وإنما يعنى اختلاف صورتها النهائية عن صورة موضوعها ويعنى أن العلاقة بينها وبين هذا الموضوع ليست علاقة محاكاة أو تمثيل أو تصوير باشر، وإنما هى علاقة ايحاء تبعثه الموسيقى فى النفس عن يتولد فيها شعوراً عاماً يتلاءم مع طبيعة ذلك الموضوع، وإن لم يكن يحاكيه بطريق مباشر.

اللغة الموسيقية

لكل فن وجهان: وجه تركيبي ووجه تحليلي. أما الوجه التركيبي فهو ذلك الذى يتبدى عليه العمل الفنى فى صورته النهائية، ونحدد قيمته وذلك بأن نقيسه بالمقاييس الدوقية المتعارف عليها فى ذلك الفن وأما الوجه التحليلى فهو مفصل للمراحل المختلفة التى يمر بها العمل الفنى حتى يصل إلى صورته النهائية ودراسة علمية دقيقة للوسائل التى يستخدمها الفنان وللأساليب المختلفة التى يتأثر بها وللتجديدات التى يبتكرها.

وأول ما يبنغى أن ندرسه فى تحليلنا العلمى للموسيقى هو عناصر اللغة الموسيقى التى تتشابك سوياً فى إخراج المؤلفات الموسيقية وهذه العناصر هى : الإيقاع واللحن والتوافق الصوتى والصورة أو القوالب.

أما الإيقاع Rhytlom فهو الوجه الخاص بحركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزمان، أى أنه النظام الوزنى للأنغام فى حركتها المتتالية، ويغلب على الإيقاع عنصر التنسيق أو التنظيم المطرد: ذلك لأن الإيقاع هو تكرار ضربة أو مجموعة من الضربات بشكل منظم فالإيقاع إذن لا يضيف إلى اللحن جديداً وإما هو تنظيم زمنى لحركة اللحن بحيث يتناول خلال هذه الحركة عنصر التأكيد المتوتر وعنصر إطلاق هذا التوتر وتخفيفه وهكذا.

أما اللحن Melody فهو يضيف للإيقاع عنصراً جديداً هو عنصر ارتفاع الأصوات أو انخفاضها Pitch فالصوت الرفيع هو الذى تزداد سرعة ذبذباته، أما الصوت المنخفض أو العريض فهو الذى يزداد بطء ذبذباته، والصوت الموسيقى عامة يتميز بانتظام ذبذباته وثباتها ولكن بين الصوت الواحد والصوت الذى يليه

ارتفاعاً أو انخفاضاً عدداً كبيراً من الذبذبات التى تتدرج ببطء لا تميزه الأذن من تلقاء ذاتها. ومن مجموعة هذه المراكز المعينة التى تقف عندها الأذن يتكون ما يسمى بالسلم الموسيقى.

ومن الواضح أن هذا السلم يختلف من نظام‌لحنى إلى آخر فهو فى الموسيقى الغربية غيره فى الشرقية غير فى الموسيقى البدائية.

وفى اللحن تتوالى الأصوات ارتفاعاً وانخفاضاً، وتكون للمؤلف الموسيقى حرية التنقل بها كما يشاء، غير أن هذه الحرية ليست مطلقة، بل تقيدها بضعة قيود، منها ثملا أن الصوت الذى يمثل قاعدة السلم أو قراره Tonle هو أهم الأصوات وهو الذى يرتد إليه اللحن فى آخر الأمر، حتى تحس الأذن عندئذ بأن اللحن قد انتهى نهايته الطبيعية.

فإذا انتقلنا إلى التوافق الصوتى Harmony وجدنا أن هذا العنصر غير المعروف فى موسيقانا الشرقية يحتل أهمية تتزايد على الدوام.

والمتتبع لتيار الموسيقى الغربية يجد أنها بينما كانت تولى أكبر اهتمامها للحن فى القرن ١٨ ، والنصف الأول من القرن ١٩ ، فإن اهتمامها قد تحول تدريجياً إلى التوافق الصوتى حتى أن كثيراً من مؤلفى أواخر القرن ١٩ وأوائل القرن ٢٠ لم يعبأوا بأءن تكون موسيقاهم لحنية وكان العنصر الأساسى لديهم هو التوافق الصوتى والمثل الواضح فى هذا الصدد وهو موسيقى ديبوس Dbussy وأساس التوافق الصوتى هو إيجاد الانسجام بين صوتين أو أكثر فى وقت واحد بينما اللحن أصوات منسجمة متعاقبة. ومع ذلك فدراسة التوافق الصوتى لا تكتفى بالعلاقات بين مجموعات الأصوات التى تعزف فى آن واحد فحسب بها لابد أن تعنى بالعلاقات بين مجموعات ذاتها بعضها ببعض وتنضم طرق

الانتقال من الواحدة إلى الأخرى حتى لا ينتهى اللحن مثلا بتوافق صوتى يبعنه إحساساً بالتوقع والنتظار وإنما يمهد مثل هذا التوافق السابق لتوأفق آخر يبعث إحساساً بالاكتفاء والراحة. ومع ذلك فجميع القواعد التى تتحكم فى التوافق قابلة للتغير، إذ يضيف إليها التطور الموسيقى إضافات جيدة على الدوام بل يسعى فى بعض الأحيان إلى عدم نظم التوافق القديمة من أساسها.

أما الصورة أو القالب Form فهى بدورها عنصر لا تعرفه الموسيقى الشرقية، إذ أنها تنظم العلاقات بين الأجزاء اللجنة فى العمل الفنى الطويل، وتضمن الوحدة بين القطعة كلها.

والبحث فى الصورة أو القلب الموسيقى هو تحليل الترتيب الذى يسير عليه المؤلف الموسيقى فى صياغته لموضوعات اللجنة الرئيسية وفى نقلاته بينما وبين ما ينسجه حولها من استطرادات بحيث يكفل لعمله الفنى تنوعاً حياً، ويضمن له فى نفس الوقت وحدة شاملة. والبحث فى عناصر اللغة الموسيقية يؤدى بنا إلى تحليل الطريقة الى تتداول بها هذه اللغة فهى علاقة ثلاثية يتوسط فيها القائم بالإدارة سواء العازف أو المغنى بين المؤلف وبين المستمع. لهذا ان علينا أن نقف قليلا عند دور كل من أطراف هذه العلاقة الثلاثية فى نقل اللغة الموسيقية. فالمؤلف يسجل نواتج إبداعه الفنى بالتدوين: إذ أن التدوين يحمى المؤلف من تلقائية الارتجال وسطحيته ويمكنه من صقل المادة الموسيقية الموجودة لديه وتهذيبها على أكمل وجه ممكن فضلا عن إضافة أبعاد جديدة إليها تزيدها عمقاً وثراءاً.

وبهذه المدونات يبدأ عمل القائم بالأداء فمهمة أن يكون وسيطاً ينقل معانى المؤلف وأحاسيسه كما سطرها فى مدوناته إلى المستمعين واوضح

وأبسط الشروط التى ينبغى توافرها فى الأداء هو الدقة والأمانة أما دور المستمع فهو تلقى تلك المعانى والأحاسيس التى سجلها المؤلف ونقلها إليه القائم بالأداء. وتتفاوت درجات الاستماع تبعاً لخبرة المستمع ومدى عمق تجاربه وطول مدة مرانه على استماع الموسيقى وينتهى به الأمر إلى أن يتفرغ خلال الاستماع إلى تفهم الموسيقى بكل تفاصيلها أى يكشف موضوعاتها الرئيسية ويدرك ما طرأ عليها من تنوعات واستطرادات ـ ولا يكفى بالسطح الحنى الظاهر للقطعة بل ينفذ التى التيارات الخلقية والاتجاهات الخفية عنها ويدرك الوحدة الكافية وراء هذه الكثرة المعقدة من الأصوات وهذه مرحلة الاستماع الكامل الذى لا يتطرق إليه ملل، ولا تفوته جزئية من الجزئيات.

والاستماع يقتضى انتباهاً وتركيزاً وتدخل الذهن الواعى إلى جانب الإحساس الإنفعالى أى أنه عمل يشترك فيه العقل مع الحساسية ويقتضى بجانب التذوق الوجدان تفكيراً وتحليلا ومقارنة.

المعنى فى الموسيقى

الحق أن الكثيرين يعتقدون أن وظيفة الموسيقى الحقيقية ترفيهية ولكنها لو كانت هذه المهنة الحقيقية للموسيقى لما كان لهذا الفن أى معنى. ولو اتسعت تجربة المرء الموسيقية واستوعبت الأنماط الرفيعة منها لإدراك أن للموسيقى معنى بالفعل، معنى ايجابياً تماماً، لا تكتفى فيه بأن تهز أعصاب المرء أو تثير الانفعال فيه وإنما تضيف إلى ذلك إيقاظ العفل وتنبيه الملكات الواعية وكشف حقائق جديدة كانت النفس تجهلها من قبل. والحق أن هذه المهنة السامية للفن: ألا يكتفى بالتأثير السلبى فينا بل أن يقدم إلينا شيئاً إيجابياً ويكسبنا مزيداً منالمعرفة بالحياة التى نعيش فيها كل فن بطريقته الخاصة التى تختلف بالطبع عن طريقة التعليم أو التلقين العقلى المباشر. وبهذا المعنى وحده ينبغى أن نفهنم الموسيقى.

وتنقسم الموسيقى تبعاً لبعض المفكرين النظر إلى نوعين : نوع خالص أو مجرد ونوع ذوى موضوع أو برنامج، فالنوع الأول لا يثير. فى الأذهان صوراً على الإطلاق وإنما هى نماذج صوتية جميلة ينبغى أن تسمع لذاتها فحسب ومن أمثلتها موسيقى بيتهوفن والرباعيات Quartes أما النوع الثانى فيقصد به تصوير موضوع معين وتصور هذا الموضوع خلال السماع يزيد من فهمنا الموسيقى ومن أمثلته لدى بيتهوفن أيضاً السيمفونية السادسة (الريفية) . والبعض يرسم للموسيقى صوراً هندسية مجردة كالخطوط المتعاقبة التى صور بها وولت ديزنى مقطوعة باخ (توكاتا وفيوج) فى فيلمه الموسيقى (فانتازيا) .

ولكن المؤكد هو أن للفارق بين الموسيقى المجردة والموسيقى ذات المووضع فارق فى الدرجة فحسب. فهاتان الصفتان أى كون الموسيقى ذات موضوع أو

كونها مجردة ليستا أساساً لتصنيف المؤلفات الموسيقية وإنما هي وجهات متباينان للتغيير الموسيقى ذاته. وأغلب المؤلفات تجمع بين صفة وجود الموضوع في صورة معان عامة وصفة التجريد التي ترجع إلى عمومية هذه المعاني ذاتها.

وإذا نظرنا إلى تطور علاقة موسيقى الآلات بالغناء نجدها كانت تعتمد عليه في أول الأمر اعتماداً تماماً ثم استقلت عنه فيما بعد.

وهناك وجهاً ما للموسيقى الغربية هو الفنون الغنائية كالأوبرا فالأصوات البشرية في الأوبرا إنما تعامل معاملة الآلات فالمقصود منها هو التأثير عن طريق أنغامها، لا عن طريق كلماتها. فللموسيقى إذن قدرة معبرة بذاتها عموميتها هي أصل روعتها.

وقد دعا فاجنر إلى «الدراما الموسيقى» التي تجعل الموسيقى والشعر وجهان يكمل كل منهما الآخر في الدراما. ومن النقد الذي يوجه لرأي فاجنر أن الخطأ الاعتقاد بأن عمومية التعبير الموسيقى هي مصدر نقص فيه بل آخر مكمل كالشعر حتى تعوض هذا النقص المزعوم.

وأخيراً أقول أن للموسيقى قدرة تعبيرية كاملة وأنها فن مكثف بذاته وأن عمومية معانيها مصدر قوة لها إذ أن المؤلفات الموسيقية ذات الموضوع الواضح هي عادة أضعف تأثير، من تلك التي تؤثر فينا تأثيراً عاماً هو حقاً مبهماً ولكن صداه في انفعالاتنا وأذهاننا واضح كل الوضوح.

التطور الموسيقى

تحول الفن الموسيقى من فن ذى نطاق ضيق فى تعميره ووظيفته وأسلوبه إلى فن شامل ذى صبغة إنسانية عامة، وثيق الصلة بالحياة وبالمجتمع الإنسانى الكبير.

ولنذكر تطور القدرة التعبيرية للموسيقى وكيف أصبحت ودحها قادرة على نقل كل المعانى دون حاجة إلى أن نستعين بالشعر أو بأى فن آخر وبذلك نكون قد أكدنا أن للموسيقى استقلالها بوصفها فناً له كيان بذاته واستقلالها هذا قد أدى بها إلى أن تصبح أكثر الفنون عمومية.

أما التطور فى وظيفة الموسيقى فقد حول الموسيقى من فن يخدم أغراضاً خاصة إلى فن إنسانى يفى بالمقتضيات البشرية عامة.

فقديماً كانت الموسيقى وثيقة الارتباط بالسمر فلا يستخدمها سوى تلك الفئة القليلة التى تقوم بالأعمال السحرية الغامضة وفى العصور الوسطى أصبحت وظيفة الموسيقى فى الغرب هى خدمة أغراض الكنيسة والمساعدة فى أداء الطقوس الدينية.

وفى أوائل العصور الحديثة، حدث فى الغرب تطور أدى إلى توسيع نطاق وظيفة الموسيقى، وإن كانت قد ظلت بعيدة عن النطاق الإنسانى العام، فقد انتقلت الموسيقى من الكنائس إلى قصور الأمراء والنبلاء، الاقطاعيين وكان ذلك الانتقال طبيعياً إذ أن مركز السلطة ذاته قد انتقل من الكنيسة إلى الحكام المحليين فى أوربا فضلا عن أن كثيراً من رجال الدين كانوا فى الوقت نفسه من كبار الاقطاعيين. وبعد أن كانت الموسيقى تابعة للكنيسة أصبحت تعمل

فى خدمة الأمير شأنه شأن أى واحد من أصحاب الوظائف فى القصر. وكانت مهمة الموسيقى عندئذ هى أن يؤلف مقطوعات يقصد بها الترويح عن الأمير وعن ضيوفه فى الحفلات الخاصة. ولا شك أن كثيراً من هذه المقطوعات كانت تتغذى هذا النطاق الضيق، وتنتشر بين جماعة أوسع، غير أن مجالها الأصلى كان تلك الجماعة المحدودة التى يكونها الأمير وخاصته وهدفها هو إشاعة المرح والسرور فى نفوسهم. عندئذ كان من الطبيعى يعجز الموسيقى عن التعبير عن معان إنسانية عامة أو أن يعكس فى موسيقاه أحاسيسه وانفعالاته الحقيقية، وإنما كان يقدم قطعاً يغلب عليه الطابع الرقص الخفيف أو قطعاً تكشف عن البراعة فى العزف وتتناسب مع طبيعة الجمهور الذى توجه إليه.

ولم يبدأ التحرر فى ميدان الموسيقى إلا بعد أن حدث تحرر مواز له فى العلاقات الاجتماعية العامة. ومن آخر الموسيقيين التابعين الذين عاشوا معتمدين على وظيفتهم لأى أمير كان موتسارت الذى مات سنة ١٧٩١ أى فى الوقت الذى كانت فيه الثورة الفرنسية فيه قد بلغت أوج احتدامها، وبعد هذه الثورة التى قلبت الأوضاع الاجتماعية رأساً على عقب وأكدت مبادئها احترام الشخصية الإنسانية وقضت على سلطان الإقطاعيين نهائياً لم يظهر موسيقى واحد من التابعين بل اتسع المجال لوظيفة جديدة للموسيقى ظهرت بأجلى معانيها عند بيتهوفن، وهى وظيفة التعبير عن المشاعر الإنسانية المتسمدة من أعمق التجارب الواقعية للفرد فى مجتمعه.

بدأ الفنان الموسيقى يستعين بالناشرين والمنظمين من أجل كسب عيشه ونشأ عن ذلك استغلال تجار الموسيقى لهم.

واتسع نطاق الاستغلال فى القرن العشرين إلى حد لا نظير له. وكان

الاستماع عن طريق الإذاعة اللاسلكية والتسجيلات وأدى هذا إلى بعث نهضة موسيقية هامة، ولكن الذى حدث هو أن مديرى الأعمال والمنظمين وأصحاب الشركات قد استغلوا هذا التوسع على نحو أدى إلى أن يضيق به الموسيقيون أنفسهم. فأصبح الفنان خاضعاً لمشيئة السوق وأصبح المستمع مستهلكاً ينبغى إرضاؤه وبذلك لم تتحرر الموسيقى تحرراً كاملا طالما كان الفنان خاضع لتقلبات السوق ومقتضياته.

ولكى تصل الموسيقى إلى التحرر الكامل فى أداء وظيفتها يجب أن تتخلص من تحكم الاستغلال التجارى.

ولكننا بالرغم من ذلك نعترف بأن تاريخ الموسيقى فوجئ فى أواخر القرن ١٩ والربع الأول من القرن ٢٠ بحركة موسيقية تكاد ترمى إلى اقتلاع الماضى من جذوره وإلى استحداث تجديدات وانقلابات فى الأسلوب الموسيقى.

فظهرت «ابتكارات عديدة فى كل ميادين الموسيقى. فعند شونبرج Schanberg يقضى تماماً على السلم الغربى بفرعية : الكبير والصغير وتزول أهمية الأبعاد بين الأصوات ويصبح لكل نصف صوت من الاثنى عشر مصنفاً التى يتكون منها السلم نفس الأهمية التى للآخر وتبع ذلك تعبيراً أساسياً فى توافق الأصوات فلم تعد القاعدة فيه أحداث توافق بين أصوات وأصوات تنتمى إلى سلم واحد يتمشى مع الاتجاه الذى يسير فيه اللحن فى موضع التوافق وإنما أصبح التوافق بين أصوات منفردة أو مجموعات من الأصوات، ينتمى كل منها إلى سلم مختلف. وحدثت تغيرات موازية فى «صورة» الموسيقى أو قالبها على يد سترافنسكى Strauinsky فلم يعد الفنان

يبالى بالصورة التقليدية بدليل أصبح انطلاق اللحن حراً لا يعرفه شيء. وللمرة الأولى فى تاريخ الموسيقى يحدث تجديد يعترف مبتكروه ذاتهم بأنه يهضم ولا يفهم إلا بعد عناء طويل ويؤكدون أنعدم فهم الناس له لا ينقص من قدره شيئًا بل يصرون عليأن هذا الاتجاه هو وحده الذى ينبغى أن تسير فيه الموسيقى إذا شاءت أن تخرج عن دائرة التكرار الرتيب

فمبدأ اللحظة التى أصبحت عنها الموسيقى فناً إنسانياً أصبح من الواجب أن يتمشى أسلوبها مع صفتها هذه وفى الحق أن هذا هو الطابع الذى تتميز به أروع المؤلفات الموسيقية التى عاشت وذاعت لا التى بهرت الناس وأدهشتهم لحظة ثم غابت فى ظلمات النسيان.

التعبير فى الموسيقى الشرقية

١ ـ مشكلة الموسيقى الشـرقية.
٢ ـ مشكلة الموسيقى فى مصر.

مشكلة الموسيقى الشرقية

ليس لدينا فى الشرق فن موسيقى بالمعنى الصحيح وذلك لأنها لم تصل بعد إلى درجة الاكتفاء الذاتى وأنه لازال فناً للأغانى فنحت نستعين بالألفاظ دائماً فى تفوق الموسيقى وفى إضفاء معنى عليها. مادامت موسيقانا الخاصة إن وجدت خالية من كل معنى. بل إن وحدة الهدف بين الموسيقى والكلمات فى الأغنية الواحدة تكاد تكون مفقودة. فعالمنا الموسيقى يكاد ينصحر فى نطاق الأغنية وسوف أفسر هذا التحليل بالتقسيم الذى ذكرته من قبل لعناصر اللغة الموسيقية وهى اللحن والإيقاع والتوافق الصوتى والصورة أو القالب.

اللحن فى الموسيقى الشرقية يتميز بطابع فريد هو تعدد السلالم ولكن مهمة الموسيقى هى تنظيم الأصوات العديدة فى مجموعة قليلة متناسقة. فالتعدد الذى تتميز به ألحان الموسيقى الشرقية يفقد قيمته لعاملين. التلاصق والتماثل:

١ ـ **عامل التلاصق**: يعنى أن الألحان الشرقية عبارة عن سلسلة متصلة من الأصوات تعلو وتنخفض محتفظة بتلاصقها.

٢ ـ **أما عامل التماثل**: وهو مبدأ التكرار الذى يصبح جزءاً أساسياً من العمل الفنى، غير مستحب من الوجهة الجمالية.

والعنصر الثانى من عناصر اللغة الموسيقية هو الإيقاع فبطء الإيقاع صفة تتميز بها الموسيقى الشرقية. فالإيقاع الشرقى ظاهر بمعنى أن له كياناً مستقلا يسير مع اللحن ذاته ولكنه لا يندمج فيه. ففى الموسيقى الشرقية تؤدى الآلات الإيقاعية كالرق مثلا، دوراً ظاهراً نستطيع أن نميزه بكل وضوح وصحيح أن

ضرباته تتمشى مع اللحن وتنظمه، غير أنها مستقلة عنه بمعنى معين مادامات تكون تياراً تميزه الأذن بوضوح من بداية اللحن إلى نهايته ولكن فى رأيى أن الإيقاع يبلغ أقصى درجات الفاعلية والتأثير عندما يندمج فى اللحن اندماجاً وثيقاً.

أما العنصر الثالث من عناصر اللغة الموسيقية فهو التوافق الصونى، فهو غريب تماماً عن الموسيقى الشرقية لأنها ذات تيار واحد فإن تكرار الاستماع إليها لايؤدى إلا إلى الملل.

والعنصر الأخير وهو القالب أو الصورة، فيكاد يكون مفقوداً بدوره. فالغناء الشرقى التقليدى كان يعرف غالباً ثابتاً هو البدء بالليالى ثم الموال أو الدور وقد تسبق ذلك تقسيم من الآلات الموسيقية القليلة التى تصاحب الغناء. فالقالب الذى تتخذه الأشكال الموسيقية التقليدية فى الشرق هو أن يكون اللحن مجموعة من الدورات القصيرة المقفلة التى ينتهى كل منها انتهاء تاماً بقرار المقام.

ولهذه الصفة نتيجة هامة، تحكمت فى تحديد طبيعة المستمع الشرقى فهو يبحث دائماً عن النشوة العاجلة وعن الطرب المستمر فى الألحان ولا يبذل جهد فى الفهم أو التعمق. وبذلك فهو لا يملك القدرة على الاستماع المنتبه الدقيق وليست به حاجة إليه، بل إنه يبدى إعجابه بل تحفظ، كيفما شاء وحينما يشاء، ويستطيع أن يهتف أو يصرخ كما يروق له.

مشكلة الموسيقى فى مصر

لا جدال أن فى مصر شعوراً بالضيق من قصور الموسيقى الحالية وأفقها المحدود وهذا الضيق يتمثل أيضاً فى الطابع الذى تتخذه الموسيقى المصرية فى وقتنا الحالى.

ولكن بالضرورة الاستفادة من الخبرة التى اكتسبها الغربيون فى أساليبهم الموسيقية ولكن هذا الرأى يلقى معارضة من طرفين متناقضين: طرف يمينى محافظ، أصحابه من دعاة القومية وطرف يسارى تقدمى أصحابه من دعاة الشعبية.

ولكن الموسيقى لغة تتخطى حاجز القومية بل إن ما نرمى إليه هو فى حقيقة الأمر محاولة لتصحيح معنى الرجوع إلى الفن الشعبى فى مجال الموسيقى ولكن إذا تساءلنا عن الأحوال التى كان يعكسها هذا الفن فى بلادنا؟ وهى سلسلة من الاضطهادات يمارسها الطغاة من المحتلين الأجانب أو المستبدين من الاقطاعيين والمستغلين؟

وذلك يجب أن نكون حذرين فى استرشادنا بهذا الفن وأن ظروف بلادنا قد تكون مختلفة عن غيرها من البلدان التى استطاعت أن تحقق نهضة موسيقية باستيحاء ألحانها الشعبية.

ولكن يجب علينا أن ندرك أن إنسان المستقبل الذى نود أن نكونه لابد أن يتخذ لنفسه أهدافاً سليمة مختلفة كل الاختلاف عن تلك التى تغنت بها معظم الألحان الشعبية فى عهود الظلم والاضطهاد الماضية.

الآرابيسك ورخامة الألحـــان

Arabesque et Melodie

(Introduction)

إن الأرابيسك يبدو من الناحية الجمالية كبيت شعر موزون فوزن بيت الشعر هو أهم عامل فى روعته وجاذبيته. إنه كحركة الساحر الخفيفة التى تعطى للعمل السحرى فعاليته وقيمته ورشاقته، ابتهاج سحرى جاذبية وحذر بواسطة السحر والمفروض أن تبحث عن الضرر الصادر من السحر نفسه.

لذلك سيكون لزاماً علينا فيما بعد أن نبحث عن ما نتج من هذا السحر ! شخصيات أو مناظر طبيعية، نباتات، أشباح، مدن غامضة، ولكن فلنتابع بحثنا على نفس المنوال.

فلنساءل: هذه الكلمة «أرابيسك» أليست ألا مقارنة أو استعارة؟ مطبقة سواء فى وزن بيت شعر أو فى جلبة البناء الموسيقى، ألا تشير إلا إلى المجتمع الفنى، الموقفالمجاور، ألا نستطيع أن نتغلغل أكثر فى هذه العلاقات المترابطة ؟ إنها المشكلة الأعم الرئيسية وأيضاً الملحة الأصعب التى يجب أن نواجهها. حيث سيكون الأكثر مباشرة (تمسك الثور من فروته) ذلك فى المقارنة بين الموسيقى والفن البلاستيكى. سنضع السؤال أولاهكذا: أيوجد تقارب محدد من الناحية الشكلية بين بعض الأرابيسك وبعض الأنغام.

قوانين بنائية متشابهة من الممكن أن تعرض نفسها حتى فى التفصيلات فى فنون متباينة، يخاطب أحدهما النظر بخطوط من الجائز تخطيطها أسود، أبيض بالقم، وعلى الورق فى آن واحد، والآخر الإذن عن طريق تتابع تذبذبات الهواء بواسطة أوتار الآلات الوترية أو الأحبال الصوتية؟

إن السؤال لا يكون مثير للاهتمام حقيقة إلا إذا واجهناه بعمق بكل وسائل المعرفة العلمية الفلسفية والفنية اللازمة للوصول إلى اعتقاد قوى ونتائج لها قوة الفعالية الموضوعية.

لو كانت العملية ما هى إلا دفاع عن صورة معينة أو تشجيع لإحساس لأصبح ما قد سبق أن يقيل كافياً.

لذلك المطلوب هنا هو المثابرة والصبر فى متابعة العرض الفلسفى العلمى فى إطار الاستطيقا الجادة.

وفيما بعد سأوضح الاستطيقا المبسطة وكل تطور تظهره ذو قيمة وفى نفس الوقت من وجهة نظر الفيزيقيين، علماء النفس، علماء الديكور والموسيقيين.

فالواقع أن الكلام يخص Perugin, Bergçon, Helmholtz ومقتنع لكل منهم فى حدود أسلوبه.

وسنذكر بعض المصطلحات الفنية من خلال عرضنا لموضوعات علم الجمال الموسيقى.

مشكلة التعدد اللحنى

Le Probleme de La Spatialiation des Melodies

«انتماء الموسيقى والأرابيسك لعلم الجمال» كان موضوع بحث مذكور مقروء وقديم. النبذة المشهور لهانسليك Hanslick عن الموسيقى سنة ١٨٥٤ .

قد يدهشنا أن فكرة بهذه الصحة والثبات لاقت مقاومة شديدة، الاعتراضات التى وجهت لها تقوم إما بناءاً على عدم الإدراك للطبيعة الحقيقة وللأهمية التاريخية لفن الأرابيسك وما على الالتباس الذى ينشأ عادة بين الفكرة الواضحة عن هذا التقارب والأبحاث المتضاربة لعلم الجمال «من الناحية الشكلية» وحتى «من الناحية التجريبية» .

نتيجة هذا الالتباس أننا نرى دائماً أولئك الذين يريدون محاربة بحث هانسليك مثل كمباريو G.Cambariau يستخدمون جزءاً كبيراً من جهودهم للمطالبة باسترداد حقوق المشاعر فى الفن. كما لو أن قطعة من الآرابيسك أو رسم نقى لا يمكنهم مخاطبة إلا الذكاء ولا تحتويان لا فى الناحية العاطفية ولا حتى قدرة على التأثير!.

والسؤال ليس هنا، فليس المطلوب هو تأليف نظريات على تأثير الجمال الموسيقى أو على القيمة العاطفية للأرابيسك.

إنما المطلوب هو معرفة (وهذا واحد من الأسئلة التى تتطلب الدراسة الهامة) إذا كان هناك توافق الرؤى الموضوعية بين الأعمال الموسيقية وأعمال الفن الزخرفى.

فمثلا إذا كان التحويل من التينور إلى الباريتون يعطينا إحساس ذو قيمة زخرفية وجلبة مرضية يتفق مع قوانين علم الجمال بفن الأرابيسك.

إذا كان الرد بالإيجاب إذن التجربة نجحت وعلى نظريتنا وآرائنا فى علم

الجمال أن تتلاءم أو تتكيف مع هذه الحقيقة وتحاول تفسيرها فلا قيمة لأى رأى ضد حقيقة ثابتة.

لكن التجربة حساسة. فهى واحدة من أصعب وأهم موضوعات علم الجمال المقارن.

هل بالوسائل الميكانيكية تستطيع أن نولد أشكال زخرفية من الموجات الموسيقية.

سنتأمل سواءاً التجارب البعيدة لشلادنى Chladni (أشكال محصول عليها عن طريق النحت فى قالب من الطين) سواء على معاودة هذه التجاربة بواسطة سافارا Savart (الذى يبحث فى ترتيب الأشكال) سواء فى Eidophone لمسز لواتز هيجز Watts Hughes (سنة ١٨٩١ أصوات الأشكال) سواء فى الأعمال الأحداث المتعلقة بالأرابيسك والناتجة بالطرق البصرية استخمه فى تكنيك الفيلم الناطق.

بعض من هذه الأشكال لها صفات جمالية واضحة ولكن غالباً ما تكون هذه الصفات عرضية متفقة : تتمثلك ببعض شروط التجربة (السيمترية فى الأشكال) المستقلة على أساس العمل الموسيقى ليس العمل الموسيقى لكن النص المادى المستخدم هو الذى قدم هذه الصفات بصورة مرئية مقنعة بدون أن تكون مطابقة مع ما ارتبط بالموسيقى نحن فى مواجهة «عم جمال تر الوتر» فقط نفس الملحوظة بالنسبة لمحنى التسجيل على الأفلام.

جزء من صفاتهم إجمالية أدخل عن طريق آلة التسجيل (مثلا الانعكاسات على مقاطع دائرية بفضل جهاز الجلفانومتر) .

العيب الرئيسى لهذه المنحنيات هى أولا :

١ـ إن الذى يبدو كأنه وحدة متكاملة بسبب الإحساس تجزئة إلى موجات ظاهرة.

٢ ـ إن هذه الموجات تعطى تركيبة غير متجانسة حيث يدرك السمع (بتحليل نغمى) الأصوات المتعددة المميزة: حيث أنه يجب الحصول على المنحنى لكل من هذه الأصوات المتعددة. ليس فى حوذتنا آلات حساسة لعمل هذا التحليل النغمى ميكانيكياً.

آلات التحليل النغمى مثل الماريجوراف كلفن لا تقدم أى مساعدة فى هذا أنه إذن من منطلق الورقة الموسيقية نفسها (حيث تم هذا التحليل) يجب الحصول على المنحنيات المطلوبة.

تبعاً لأى أسس؟ كل قيمة هذه التجربة تكمن فى الاختيار العاقل لأبعاد الإحداثية.

كمباريو G. cambariau أعطانا فى نفس الوقت تحديد جهة البحث وما يجب تجنبه عندما كتب : «لقد أخذت قطعة موسيقية L'adogeo من سوناتا Parhetique وقمت بعمل خطوط الأرابيسك التى يمنك الحصول عليها بمتابعة الشكل اللحنى على ورق خشبى رقيق (قشرة) النتيجة هى كل ما يمكن تخيله من سخافة عدم تجانس. التجربة بدت لى شيقة لأن هاسليك تكلم كثيراً عن الشكل الصوتى. نحن لا نستطيع أن نحددها إلا كخطوط واقعة فى الفضاء إذن هذه الخطوط طلاسم بدون قيمة. كمباريو لم يفسر أى من احتمالات أبعاد الأحداثية التى استطاع عملها لحصول على الأشكال النغمية. وحتى إدخال ورق القشرة لمتابعة هذه الخطوط يبدو كأنها تشير إلى أنه

قد شف هذه المنحنيات على النوتة المكتوبة نجد أن هذه المحاولة المكتوبة مع جمعها مثلما نفعل فى منحنيات درجات الحرارة. بقليل من التفكير نجد أن هذه المحاولة سخيفة بدرجة كبيرة.

فى الواقع أن منهجنا فى كتابة النوتة الموسيقية تعتبر إلى حد ما محاولة للترجمة مع الربط فى الفضاء للأعمال الموسيقية.

ولكن من المهم جداً معرفة مواطن النقص فى هذه الترجمة؟

١ ـ النوتة الموسيقية التقليدية غير متجانسة. الارتفاع المطلق للنغم محدد أحياناً بموقع النوتة على الخطوط الخمسة وأحياناً بطريقة أخرى استخدام إشارات متفق عليها مثل تذكر أن مبدئ الأصوات (بسيط أو مركبة) ليس مرتبطاً إلا بعملية الكتابة، سماعياً لا تعنى شيء أضف إلى ذلك أن استمرارية الأصوات مدونة بطريقة الإشارات المتفق عليها (أبيض، أسود، الخ) بمساحات مقسمة.

٢ ـ أعمل غير متشابهة مقدمة بنفس الطريقة لا يوجد أى اختلاف فى الكتابة جزء من الدراسات الموسيقية الابتدائية استطاعت أن تفرق بين الأعمال التى تظهرها لنوتة متشابهة، عن طريق الكر.

المساحات المكتوبة بين النوتة المكتوبة على سطر من الخطوط الخمسة الموسيقية والنوتة المكتوبة مباشرة من فوق هذا الخط تماثل أو تطابق النغمة بين doو re، ونصف نغم بين mi و fe.

٣ ـ أعمال متشابهة وتقوم بطريقة مختلفة، لا أتكلم فقط عن الاختلاف فى الموقع فوق السطور أو بينهـا لنفس النوتة من اللحن الثامن إلى اللحن الثامن. أفكر فى تعدد المفاتيح: مفتاح ألفا والصول وإيتا على ثلاثة مواقع

زائد الآلات ناقلة النغم،. مثلا الأورج فى مفتاح ألفا الآلة. الآلة الاجتداد فى أعلى النوتة الحقيقية. والكلارينيت فى السى، الصول الذى يكتب الصول، ويقرأ كمفتاح ايت الراسع بذلك نرى أن الستة آلات المختلفة عند اتحادها اللحنى تعطى نفس الايت التى عند تقديمها على الأوركسترا تتم بستة أنماط مختلفة.

٤ ـ إن أى نغم لا ينتمى للموسيقى الغربية الحديثة لا يجد ما يمثله فى هذه الكتابة فهى غد صالحة للاستعمال ليس فقط بالنسبة لبعض الموسيقى الدخيلة علينا (وهذه وجهة نظر الباحث الاجتماعى) ولكن أيضاً بالنسبة للنغم الموجود مادياً فى أدركسترونا العملية ولكن غريب على سلم أنغام زارلن Zarlin فهى إذن غير صالحة للاستعمال من وجهة نظر الطبيعيين.

كل هذه الأسباب تجعل الكتابة الموسيقية الحالية لا تعبر عن العمل الموسيقى وممكن اعتبارها بدائية جداً، وغير منطقية ليس لحل أبدالها بطريقة نوتة أخرى. ولكن هذه أمنية علم الجمال عامة التى تنحصر فى الحصول على نوتة موسيقية منطقية يمكن استخدامها فى جميع الحالات التى تقف النوتة الحالية عاجزة فيها وذلك للأبحاث النظرية. كما للدراسات العملية المتعلقة بالموسيقى البدائية والدخيلة علينا والأعمال السماعية. لنعد الآن إلى مشكلتنا الخطية.

هناك حل أخر طبيعى جداً وبناءً وهو التالى: نأخذ للمحور السينى الزمن ولصادى التكرار المادى للاهتزازات ونربط النوتة التى تخص كل لحن (بعد المنحنى بخط مستقيم أثناء استمرارية النغم) فالمطبق هذه المبادئ فى L'adogio de la pathetique بما أنها التى استخدمت فى تجربة كمباريو فنحصل بالنسبة للأوزان الثمانية الأولى على المنحنيات التالية:

من الآن التجربة ذات نتائج. فالمنحنيات التى تم التوصل إليها ليست غيرمتجانسة ولا سخيفة بل بالعكس فالتوازن الملموس منهم التوازن المنتظم للرسم المصاحب، حيث التينور يحتل بصوت واحد مسطحين هو مونيين (تبدو والهارمونى على ثلاث أصوات وفى الحقيقة على أربعة) ومنسجم مع الحركة الكورالية للصوتين الآخرين وحركة هذين الصوتين منتظمة بطريقة مرضية.

خط آلة الباجى يبدو أحياناً متتابع وأحياناً معدل للكومنزا ألطو بحركة موفقة وهذا التداخل مع الأعلى.

ولكن بالأخص الشكل الحنى هو الذى يجذب الانتباه هذا بسبب فاعليته الجمالية.

لا جدال ليس هنا كمجال لمناقشة حقيقة مضاهاته لما يحتويه فن الأرابيسك.

لتسهيل هذا الحكم فلنجأ إلى بعض الأعمال الزخرفية الإيجابية الموجودة والمثبتة تصويرياً مثل هذا الشكل الذى يوضح الديكور الأسبانى العربى من الممكن ألا نحب هذا النوع من الفن ولكنه من المؤكد أن لهذا الفن من يتذوق جاذبيته.

فقد قال مايو Mayeuss فى كتابه الزخرفى ص ١٤١ أنه زخرفى يجمع فى نفس الوقت ثراء رائع ووضوح جذاب.

سيجد هؤلاء المتفوقون نفس الإحساس بالنسبة للرسم الهندسى السابق.

الصفات التشكيلية لهذا الرسم الهندسى لا تمثل المقطوعة الموسيقية التى تحددها من المحال أن تزعم أن أحداً يستطيع أن يختبر بنظره نفس الأحاسيس

التى يختبرها بسماعه الـ Adagio de pathetique .

أولا : هذه الخطوط غير قادرة على تحديد ما تعنيه كل دقائق المحاور، الأفقية لهذه المنحنيات، محاور تطابق «نوتة موسيقية ناجحة» (على حد كلام الموسيقيين) للأنغام المختارة.

كيف يحددون من الناحية الكلاسيكية أن البداية تعتمد على التناسق التام لأنغام الوزن الرابع مع التناسق الغالب، كذلك الصفات الذاتية المختلفة لهذا التناسق؟

ما هى فى كل هذا، العلاقات المتجانسة والمختلفة؟

نرى فى الجزء الثانى من الوزن الخامس أن الانحناءات قريبة جداً أحدهم من الأخرى وهذا التقارب وأيضاً الموقع الذى تحتله يسمح بمعرفة المسافة المختلفة عن الثانية.

لكن من الناحية البلاستيكية والتشكيلية هذه العلاقة لا تجد ما يقارنا بالتأثير الذى يحدث على السماع المتتابع لـ Re bemol وبصفة عامة نجد أن رسومات هندسية كهذه لا تنقل للنظر إلا العامل الموسيقى.

تعقـــــيب

إذا كان المشتغل بالاستطيقا لا يستطيع أن يقوم مقام الفنان فى الاختيار الذى يجب أن يستقر عليه الفنان بين مختلف الانكانيات التى تعرض له... إذ أن هذا الاختيار تمليه عليه شخصيته نفسها. إذا كان المر كذلك فربما استطاع أن يساعده فى أن يكون على وعى بالإمكانيات الأساسية التى ينبغى أن يختار من بينها.. تلك الإمكانيات الأبدية النابعة من ماهية الموسيقى نفسها والتى تماثل نفسها دائماً وإن اختلفت الأشكال التى تتخذها على مر التاريخ. ونحن نعرف أن بعض المعغارف التى تبدو فى ظاهرها مجرد كل التجريد عن طبيعة الفكر الموسيقى.. هذه المعارف قادرة على تحذيرنا أخطاء كثيرة، وإن لم تعلب دوراً إيجابياً خلاقاً.

ولكن ينبغى على الأخص أن يبطل ذلك الضرب من الانفصال عند بعض الموسيقيين المحدثين بين الاستطيقا الخفية التى تتحكم فيهم وبين الاستطيقا التى يعتقدون أو يرغبون فى تحقيقها: إذ يجب أن يكون الفعل الخلاق على وعى بذاته، وألا يخشى أن يقتحم مستوى التأمل النظرى ففى مرحلة نقدية كالمرحلة التى نعيش فيها يبدو أن الموسيقى لم يعد يستطيع الاستسلام لنزوات الحدس، وإنما لابد له من معرفة واضحة بالإمكانيات المتباينة التى تعرض له، وبالاختيار الذى يزعم أنه يقوم به. وبالاستطيقا التى يطالب بها فى تاريخ الفكر الموسيقى.

وعلى رجل الاستطيقا أن يدسر المؤلف الموسيقى إلى إمعان الفكر فى أسس الفكر الفن الموسيقى، لأن كل فكر موسيقى أصيل هو بماهية نفسها عودة إلى هذه الأسس، واكتشاف امكانية جديدة فيها.

وعلى هذا يبدو أنه ينبغى على الموسيقى الذى يريد أن يكون على وعى بالاستطيقا الخفية التى تتحكم فيه، أن يواجه تجربته الموسيقية النردية بأكثر مطالبة الموسيقى شمولا، وأشدها تجريداً فى الظاهر. وكما أنه ليس من مهمة الفيلسوف أن يصنع علماً، فكذلك لا يمكن أن يستبدل رجل»

أهم المراجع والمصادر

فيلدمان (ف)، علم الجمال الفرنسى المعاصر، السكانى، ١٩٣٦، فورما ٨، ٢٠٨ص.

لالو (ش)، علم الجمال التجريبى الفرنسى، السكان ١٩٠٨، فورما، ٨، ٢٠٨ص.

مسوتو كسيدى (ت م.)، تاريخ علم الجمال الفرنسى (١٧٠٠-١٩٠٠)، شانبيون، ١٩٢٠، فورما ٨ كبير، ٢٨٠ ص.

نيدهام (هـ.أ)، تقدم علم الجمال الاجتماعى فى فرنسا وانكلترا فى القرن التاسع عشر. شانبيون، ١٩٢٦، فورما ٨ كبير، ٣٢٣ص، التاسع عشر، شانبيون، ١٩٢٦، فورما ٨ كبير، ٣٢٣ص.

شاندلر (أ) مراجع علم الجمال التجريبى (١٨٦٥-١٩٣٢). كولونبيا (أوهيو) ١٩٣٤، فورما ٤، ٢٥ص.

هاموند (ف)، مراجع علم الجمال وفلسفة الفنون الجميلة (١٩٠٠-١٩٣٢)، لونجمان، نيويورك، ١٩٣٤، فورما ٨ كبير، x+ ٢٠٥ص.

فورجى، راجع علم الجمال، بروكسل، معهد المراجع، ١٩٠٨، فورما ١٠٢،٨ص.

٢ ـ علم الجمال

أرسطاليس، بويطيقا، ربطوريقا، وبوليطقيا (الترجمات المختلفة عن اليونانية).
بالدوين (ج.م) م الينكاليس (عن الإنجليزية). الكان، ١٩١٣ فورما ٨، ٣٣١ص.

بالديون (جـ) البنكاليم (عن الإنكليزية) الكان ١٩١٣ فورما ٨ص ٣٣١.
بودوين (ش)، التحليل النفسى للفن. الكان ١٩٢٩، فورما ٨، ٢٧٤ص.
باير (ر)، علم جمال اللطافة، الكان ١٩٣٣، فورما ٨ جزآن، ٦٣٤–٥٨٣ص.
برانشفع (م)، الفن والطفل، ديديه ١٩٠٧، فورما ٨، ٤٠٠ص
براى (ل) فى الجميل نشأته، تطوره، الكان، فورما ٨، ٢٩٤ص.
شلاى (ف) الفن والجمال، نتان، ١٩٢٩، فورما ٨، ٢٩١ص.
كروتشة (ب)، علم الجمال (عن الإيطالية) جيارد، ١٩٠٤، فورما ٨، ٥١٨ص، قراءات فى علم الجمال (عن الإيطالية)، بايو، ١٩٢٣، فورما ١٨، ١٨٢ص.
دى برين (ى)، تخطيط فلسفة للفن (عن النيثرلندية)، بروكسل، ديوت، ١٩٣٠، فورما ٨، ٤١٩ص.
دى لاكروا (هـ)، المشاعر الجمالية، ص ٢٩٧–٣٣٢ منكتاب جورج ديما: علم النفس، الجزء الثانى، الكان، ١٩٢٤، أوكتابه الجديد، الجزء السادس، ١٩٣٩، ص ٢٥٣–٣١٥، سيكولوچية الفن، الكان ١٩٢٧، فورما ٨، ٤٨١ص.
ديوانا (ف)، القوانين والإيقاعات فى الفن، فلامريون، فورما ١٦، ١٨٧ص.
جوليته (ب)، حاسة الفن. هاشيت، ١٩٠٧، فورما ١٨، ٢٦٩ص (مصورة).
غيويو (م) مسائل علم الجمال المعاصر، الكان ١٨٨٤، فورما ٨، ٢٦٤ص. الفن من وجهة النظر الاجتماعية. الكان، ١٨٩٠، فورما ٨، ٣٨٧ص.

هيـجل (ى)، محاضرات فى علم الجـمـال (عن الألمانية)، جرمر باليـر، ١٨٤٠-١٨٥٢، خمسة أجزاء . فورما ٨.

جوفروا (ت) محاضرات فى علم الجمال. هاشيت، ١٨٤٣ ، فورما ١٨ ، ٤٧٨ص.

كنت (أ) ، نقد لحكم الترجمات المختلفة عن الألمانية)، فرين ١٨٩٠ ، فورما ٨ كبير. ٢٩٦ص.

لالوا (ش)، العواطف الجمالى، الكان ١٩١٠ ، فورما ٨، ٢٧٨ص.

المدخل إلى علم الجمال، كولن ١٩١٢ ، فورما ١٦ ، ٣٤٣ص

الفن والحياة الاجتماعية ، دوان ١٩٢١ ، فورما ١٨ ، ٣٧٨ص، الفن والأخلاق. الكان، ١٩٢٢ ، فورما ١٦ ، ١٨٤ ، ص، الجمال والغريزة الجنسية، فلاماريون، ١٩٢٢ ، فورما ١٨ ، ١٨٩ ، ص، التعبير عن الحياة فى الفن، الكان، ١٩٣٣ ، فورما ٨، ٢٦٣ ، ص ن الفن بعيداً عن الحياة. فرين ، ١٩٣٩ ، فروما ٨ ، ٢٩٥ص.

لامنـه (ف)، فى الفن وفى الجمال، جرنيه، ١٨٤١ ، ٢٥٤ص.

لاسكرس (ب)، التربية الجمالية للطفل، الكان، ١٩٢٧ ، فورما ٨، ٥٠٨ص.

لومبروزو (س)، العبقرية (عن الإيطالية)، الكان، ١٩٠٣ ، فورما ٨، ٦١٦ص، (مصورة).

ماريتان (ج)، الفن والكنيسة، فن كاثوليكى، ١٩٢٠ ، فورما ١٨١ص.

نتيشه (ف) ، أصل التراچيديا، إنسانى، وجد إنسانى، كسوف الأصناف، الخ، (مترجمة عن الألمانية).

بولهان (ف)، سيكولوجية الإبداع، الكان، ١٩٠١، فورما ١٦، ١٨٥ ص،
كذب الفن، الكان ١٩٠٧، فورما ٨، ٣٨٠ ص.

بيلو (م)، سيكولوچية الجميل والفن، (عن الإيطالية)، الكان ١٨٩٥، فورما ١٦، ١٨٠ص.

أفلاطون، فيدر، المائدة، الجمهورية، القوانين (هيبياس الكبير) الخ، (الترجمة المختلفة عن اليونانية).

أفلوطين، التاسوعات، ٢-٤ (الترجمات المختلفة عن اليونانية).

برودوهون (ب.ج) فى أصلو لافن ووظيفته الاجتماعية، باريس، ١٨٧٥ فورما ١٦، ٣٨٠ص.

ريبو (ت)، رسالة فى الخيال المبدع، الكان، ١٩٠٠ فورما، ٨، ٣٣٠ص.

شيللر (ف)، رسائل فى التربية الجمالية، ١٧٩٤، ٥ (عن الألمانية)، ١٨٥٥-١٨٧٥.

شوبنهور (أ)، العالم كارداة وتصور (عن الألمانية)، الكان، ثلاثة، ١٩٣٨، أجزاء فورما ٨.

سيغوند (ج)، علم جمال العاطفة، بوفان، ١٩٢٧، فورما ٨ ١٥٥ص.

سورل (ج)، القيمة الاجتماعية التى للفن، جاك، ١٩٠١، فورما ٣٢٨ص، (مجلة ما وراء الطبيعة، ١٩٠١).

سوريو (أ)، مستقبل علم الجمال. الكان ١٩٣٩ فورما ٨، ٤٠٣ص،
التأسيس الفلسفى، الكان، ١٩٣٩ فورما ٨، ٤١٤ ص،
مراسلات الفنون، فلاماريان، ١٩٤٧، ٢٧٩ص.

سوريو (ب) ، الإيحاء فى الفن ، الكان، ١٨٩٣، فورما ٨، ٣٤٨، مخيلة الفنان ، هاشيت، ١٩٠١، فورما ١٦ ، ٢٨٨ ، ص الجمال العقلى، الكان، ١٩٠٤ ، فورما ٨، ٥٠٦ص.

سبنسر (هـ)، رسائل فى التقدم (عن الانكليزية)، الكان، ١٨٧٧ فورما ، ٨، الجزء الأول، ٣٢ + ٤١٥ص.

سيلنن برودهوم، فى التعبير فى الفنون الجميلة، ١٨٨٣ ، ليمر، ١٨٩٨ ، فورما ٨، ٣٥٠ص.

تين (هـ)، فلسفة الفن ، الكان، أربعة أجزاء، فورما ١٨ ، ١٨٦٥-١٨٦٩ ، هاشيت، جزآن، فورما ١٦ .

تولستوى (ل)، ما هو الفن؟ (عن الروسية)، رين، فورما ١٦ ، ٢٨٠ص ١٨٩٨ ؛ أولييندروف ، ١٨٩٨ .

فان جنب (أ) ، القصص الشعبى، ستوك، ١٩٢٤ ، فورما ١٢ ، ١٢٥ص، (مصورة).

فنشون (ج)، الفن والجنون ، ستوك، ١٩٢٤، فورما ١١ ، ١٢٧ص (مصورة).

٣ ـ علم الجمال الأدبى

أريات (ل) ، الأخلاق فى الدراما، والملحمة، والرواية، الكان، ١٨٨٤ ، أفيلين (س)، أكثر صدقًا من الغير، سافل، ١٩٤٧ .

بالدنسبرنجر (ف)، الأدب، الخلق، النجاح، الديمومة، فلاماريون ، ١٩١٣ .

برغسون (هـ)، الضحك، رسالة فى معنى المضحك، الكان، ١٩٠٢ .

بريموند (هـ) ، الشعر الصرف، جراست، ١٩٢٦ ، العبادة والشعر، جراست ١٩٢٦.

بريتون (أ) ، في المظهر السريالي، كرا، ١٩٢٥ .

كلوديل (ب)، في أصول الشعر، مركز فرنسا، ١٩١٣ .

استيف (س)، دراسات فلسفية في التعبير الأدبي، فرين ، ١٩٣٨ .

غرامون (م) ، الشعر الفرنسي، الطبعة الثانية، شانبيون، ١٩١٢ .

هنكن (أ) ، النقد العلمي، برين، ٢٨٨ .

هيتيه (ج)، اللذة الشعرية، المطابع الجامعية، ١٩٢٣ .

جوفه (ل)، آراء ممثل هزلي، المجلة النقدية الجديدة، ١٩٣٨ .

لالو (أ.م.وش) ، إخفاق الجمال ، أ.ميشيل ١٩٢٣ (مصورة) ، المرأة المثالية، سافل، ١٩٤٧ .

لالو (ش)، الفن والحياة (الجزء الأول، الفن قرب الحياة ، الجزء الثاني، الانطلاقات الجمالية الكبرى، الجزء الثالث اقتصاد الأهواء، فرين ١٩٤٦ ، ٧.

ماريتان (ر.ج)، مركز الشعر ، دسكلي، ١٩٣٨ .

مورياك (ف)، الرواية ، بلون، ١٩٣٢ .

رينار (ج)، المنهج العلمي في التاريخ الأدبي الكان، ١٩٠٠ .

سرفيان (ب)، الإيقاعات، بوافان، ١٩٣٠ ، مبادئ علم الجمال، بوافان، ١٩٣٤ .

فاليري (ب)، أعمال. المجلة الفرنسية الجديدة، ١٢ جزء، (أبياليتو، قطع في الفن، متنوعات ١-٤، المدخل إلى علم الشعر ، الخ...).

فيليه (أ) ، سيكولوچية الممثل الهزلى لبيته، ١٩٤٠ .

زولا (أ)، الرواية التجريبية، شربنتيه ١٨٨٠، معلومات أدبية شربنتيه، ١٨٩١ .

٤ ـ علم الجمال التشخيصى

اللندى، بيكلر ، دوللن، لندرى، ماك أورلان، موروا، فويللورموز الخ.. الفن السينمائى (الفن الصامت)، ٨ أجزاء، الكان، ١٩٢٦، ٩ (مصورة).

أريات (ل) ، سيكلولوچية الرسام. الكان، ١٨٩٢ .

بران (أ) الدور الاجتماعى الذى للسينما . سينما فرنسا لازيه، ١٩٣٨ .

بروك وهلمهوتز، المبادئ العلية للفنون الجميلة. بالبير، ١٨٧٨ (عن الألمانية).

كوهين سيات (ج)، مبادئ فلسفة للسينما (الفيلمولوچيا)، المطابع الجامعية، ١٩٤٦ .

دينيز (م) ، نظريات أكسيدان ١٩٢١، نظريات جديدة ، رواء ١٩٢٢م.

فوسيللون (هـ)، حياة الأشكال، ١٩٣٤، الكان، ١٩٣٩ .

شيكا (م)، علم جمال النسب ن.ر.ف، ١٩٢٧، العدد الذهبى ن.ر.ف جزآن ، ١٩٣١، ٣،رسالة ف يالإيقاع، ن.ر.ف، (أى المجلة الفرنسية الجديدة) ١٩٣٨، (مصورة) جولينا (ج) صناعة الرسامين. بايو ١٩٢٢ .

جستالا (ب) علم الجمال، علم الجمال والفن، فرين ١٩٢٥، ٨ .

جرلين (هـ)، الفن معلما من الأساتذة، (علم الجمال، تعليم ، صناعة، الخ)، لورى ٧٠ أجزاء (مصورة).

هورتيك (ل)، حياة الصور، هاشيت ١٩٢٨ (مصورة).

لالو (ش)، علم الجمال التجريبى المعاصر، الكان ١٩٠٨، الانطلاقات الجمالية الكبرى، فرين ١٩٤٧.

لوت (أ) الرسم، دينول ١٩٣٣، لنتكلم الرسم، دينويل، ١٩٣٦، كتاب فى المناظر الطبيعية، فلورى ١٩٣٩ (مصورة).

لوكه (ج.هـ)، رسومات طفل، الكان ١٩١٣، الفن والدين اللذين للإنسان القديم، ماسون، ١٩٢٦، رسم الأطفال، الكان، ١٩٢٧، (مصورة).

مونود ـ هزن (أ)، مبادئ المورفولوچيا العامة، جوتيه فيلار، جزآن، ١٩٢٧ (مصورة).

أوزن فانت وجانيريت، الرسم الحديث، بايو ١٨٢٥ (مصورة).

بولهان (ف)، علم جمال المنظر الطبيعى، الكان ١٨١٢ (مصورة)

رودان (أ)، الفن، كاتدرائيات فرنسان، كولن ١٩١٤ (مصورة).

روسكن (ج) لمبات المعمار السبع (١٨٤٩)، الرسامون الجدد (١٨٤٣-١٨٦٠) الخ.. (عن الانكليزية).

سوريو (ب)، علم جمال النور، هاشيت ١٩١٢، (مصورة).

فنتورى (ل)، تاريخ نقد الفن (عن الإيطالية) بروكسل، المعرفة ١٩٣٨.

٥ ـ علم الجمال الموسيقى

بورغيس ودنرياس، الموسيقى والحياة الداخلية. لوسان وباريس الكان، ١٨٢١.

بريليه (ج)، علم الجمال والإبداع الموسيقى، المطابع الجامعية، ١٩٤٧.

كوروا (أ) موسيقى وأدب، بلود، ١٩٢٣ .

كومبريه (ج)، الموسيقى، قوانينها، تطورها، فلاماريون، ١٩٠٨، الموسيقى والسحر، بيكار ١٩٠٩ .

ديبوسى (س)، كروتشية، اللاهاوى.

دومينيل (ر)، الإيقاع الموسيقى، مركوردى فرانس، الكان، ١٩٢١ .

دوبره (الدكتور) وناتان (الدكتور) . لغة الموسيقى. الكان، ١٩١١ .

هنسليك (أ) ، فى الجميل فى الموسيقى ١٨٥٣ (عن الألمانية) .

هلمهولتز (هـ)، النظرية الفيزيولوچية فى الموسيقى. ماسون ١٨٦٨ (عن الألمانية) .

داندى (ف) ، محاضرات فى التأليف الموسيقى، دونار، ١٩٠٠-٩ .

جاك دالكروز (أ)، الإيقاع، الموسيقى والتربية، لوسان وباريس، روار، ١٩٢٠ .

لالو (ش)، مبادئ علم جمال موسيقى علمى ١٩٠٨، ط٢ منقحة، فرين ١٩٣٩، علم الجمال الموسيقى ، فى الموسيقى، لاروس، ١٩٤٧، (مصورة) .

لندرى (ل) ، الحساسية الموسيقية، الكان، ١٩٢٧ .

لاسر (ب)، فلسفة الذوق الموسيقى، جراسه، ١٩٢٢ .

ليفار (س)، الفرض، دينويل ، ١٩٣٨ .

ريمان (هـ)، مبادئ علم الجمال الموسيقى، الكان، ١٩٠٦ (عن الألمانية) ، ستراونسكى (أ) ، بريطيقا موسيقية، حانين، ١٩٤٠ .

دودين (ج)، ماهو الرقص؟ لورن ، ١٩٢١ .

فاغنر (ر) أعمال (عن الألمانية) جزآن.

وراجع أيضاً فى كل فن الأعمال الرئيسية فى النقد الأدبى، والموسيقى، والتجسيدى، وتاريخ جميع الفنون ، الرسائل، والمذكرات التى للفنانى، الأجزاء الخاصة التى لأعمال أكثر عمومية، مثل : ر.باير، هـ. ديلاكروا، أ.سوريو (انظر فوق).

آلان، مذهب الفنون الجميلة، المجلة الفرنسية الجديدة، ١٩٢٠ .

غروس (أ) بدايات الفن، الكان ١٩٠٢ (مصورة)

دائرة المعارف الفرنسية، جزء ١٦–١٧ (فنون وآداب)، ١٩٣٥ .

المؤتمر الثانى الدولى لعلم الجمال وعلم الفن، الكان، ١٩٣٨، جزآن ، مجلة علم الجمال (مصورة) المطابع الجامعية، ١٩٤٨ .

علم الجمال الاجتماعى

١ ـ علم الجمال الشخصى وعلم الاجتماع: المذهب الرومانتيكى، العقلى، الطبيعى، علم للجمال مستقل فى علم الاجتماع مستقل (٨٠–٨٤).

٢ ـ التنظيم الجمالى للفن، الشروط اللاجمالية، المنظمات الجمالية، الجماهير، الصناعة الفنية، (٨٥–٩٨).

٣ ـ التطورات الجماعية التى للفنون : التكوين، البدائيون، قانون اختلاف القيم الجمالية، قانون الحالات الجمالية الثلاث، السلطات الثلاث (٩٨–١٠٨).

المحتويات

الجزء الرابع

(جماليات مستقبلية نحو علم جمال موسيقى)

رقم الإيداع : ٨٦٩٣/٩٥
I.S.B.N.
977 - 212 - 013 - 5